

南京大学戏剧影视研究所编

南大戏剧论丛

第八辑

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊

 南京大学出版

责任编辑 马蓝婕

责任校对 李廷斌

封面设计 冯晓哲

上架建议：戏剧研究

ISBN 978-7-305-11142-6



9 787305 111426 >

定价：48.00元

南京大学戏剧影视研究所编

南大戏剧论丛

第八辑

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 第八辑 / 南京大学戏剧影视研究所编.
—南京:南京大学出版社, 2012. 12

ISBN 978-7-305-11142-6

I. ①南… II. ①南… III. ①戏剧评论—中国—文集
IV. ①J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 026809 号

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093

网 址 <http://www.NjupCo.com>

出 版 人 左 健

书 名 南大戏剧论丛(第八辑)

编 者 南京大学戏剧影视研究所

责任编辑 马蓝婕

照 排 南京紫藤制版印务中心

印 刷 常州市武进第三印刷有限公司

开 本 787×1092 1/16 印张 18.75 字数 380 千

版 次 2012 年 12 月第 1 版 2012 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-305-11142-6

定 价 48.00 元

发行热线 025-83594756 83686452

电子邮箱 Press@NjupCo.com

Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

目 录

----- 戏剧理论前沿 -----

元代曲论家对元曲的分类及界定 俞为民 / 1

戏剧的“人学”转向与深化——论新时期现代现实主义戏剧创作 胡星亮 / 14

论当代中国戏剧新质——视听娱乐 周安华 / 25

脚色制对民族戏剧的根本性意义 解玉峰 / 41

论明至清初曲依“活腔”、“定腔”填词 许莉莉 / 51

----- 外国戏剧观察 -----

当下日本“J”戏剧 [日本]内野仪 著 曹新宇 译 / 61

论尤金·奥尼尔的救赎之路 高子文 / 67

----- 古今剧史新论 -----

白朴晚年生活卒年考 胡世厚 / 77

梁辰鱼入胡宗宪幕考 黎国韬 / 83

“临川四梦”散出选粹通议 吴 敢 / 90

明代《玉簪记》散出选粹综论 尹丽丽 / 106

昆剧《十五贯》上演始末考述 朱 浩 / 113

文明戏角色制的形成与演变考论 马俊山 / 122

“案头”文学与“场上”表演——重论《雷雨》的序幕和尾声 刘 艳 / 131

社会批判与思想启蒙——沙叶新《假如我是真的》及其争鸣新论 李兴阳 徐 场 / 141

----- 纪念戏剧家李龙云专辑 -----

编者前言 / 150

《天朝上邦》三部曲 李龙云 / 151

前言 / 151

家事 / 153

国事 / 194

天下事 / 239

文体转换·艺术想象·历史反思——论《天朝上邦》三部曲的三次飞跃 闫小杰 / 274

论李龙云话剧“艺术个性”的形成 刘 星 / 283

戏剧理论前沿

元代曲论家对元曲的分类及界定^①

温州大学文学院 俞为民

元曲是继词而兴起的一种新的文学形式与艺术形式,并成为元代文学与艺术的代表。对于这种新产生的文学形式与艺术形式,元代曲论家们对其体制作了具体的论述,并按其不同体制与特征,加以分类与界定。而元代曲论家们对元曲的分类与界定,也是随着元曲本身的发展与曲论家们对曲的认识的深入逐步完善的。

一、芝庵的元曲乐府与俚歌之分

最早对元曲加以分类与界定的是芝庵的《唱论》。芝庵的生平虽然不详,但从《唱论》的有关论述来看,其生活年代当在金元之间。《唱论》云:

近出所谓“大乐”,苏小小《蝶恋花》,邓千江《望海潮》,苏东坡《念奴娇》,辛弃疾《摸鱼儿》,晏叔原《鹧鸪天》,柳耆卿《雨霖铃》,吴彦高《春草碧》,朱淑真《生查子》,蔡伯坚《石州慢》,张子野《天仙子》也。

芝庵所谓的“大乐”,也就是宋词,可见此时曲虽已产生,但词尚在流行,苏东坡、辛弃疾、晏叔原、柳耆卿、朱淑真等人的词作还在传唱。曲是承词而来的,从词到曲,有一个演变的过程。金末元初,正是词与曲的演变阶段,因此,此时曲虽已产生,并成为当时的主要音乐文体,但另一方面,词仍在流传,还在传唱。

再如《唱论》云:“歌声变件,有:慢,滚,序,引,三台,破子,遍子,撇落,实催。”《唱论》所说的“歌声变件”,实是唐宋大曲的组合形式。大曲也是北曲的重要来源,可见此时大曲也像宋词一样,虽然曲已产生,但大曲还在歌坛上流传。故这也能说明,《唱论》作者所处的时代是金末元初,而此时也正是曲初兴之时。

《唱论》是一部论述元曲曲唱的论著,由于曲唱技巧因曲的性质与种类的不同,会有差异,因此,作者在论述曲唱技巧时,首先对元曲作了分类与界定,如曰:

成文章曰“乐府”,有尾声名“套数”,时行小令唤“叶儿”。套数当有乐府气味,乐府不可似套数。街市小令,唱尖歌倩意。^②

在这段论述中,芝庵从文辞、体制、曲律、演唱方式等四个方面对元曲作了分类:

① 本文为2010年度国家社会科学基金艺术学国家重点项目“中国古代戏曲理论史通论”(批准号10AB002)。

② 《唱论》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,黄山书社2006年版,第461页。

一是以“成文章”与不“成文章”为标志,将元曲分为“乐府”与非乐府即俚歌两类。这是按曲的文辞风格来划分的,所谓“成文章”,也就是语言俊丽的曲作称“乐府”,反之,不“成文章”,即语言俚俗的曲作为俚歌,如“唱尖歌倩意”的“街市小令”,民间流传的俗曲小调,便是俚歌,而非“乐府”。

二是按不同的曲调组合形式,将元曲分为“套数”与“小令”两类,“有尾声”即由多支曲调组合而成、最后有尾声的称“套数”,反之,无尾声、单支曲调则称“小令”,又称作“叶儿”。

三是按合律与否,将元曲分为乐府与非乐府即俚歌。如其谓“套数当有乐府气味,乐府不可似套数”,这就是说在套数中既语俊又合律的作品甚少,虽然套数多为俚歌,而曲家在作套数曲时,还是要像作乐府那样来作,如被周德清认为是“万中无一”的马致远所作的乐府套数曲《双调·夜行船·秋思》,故曰“套数当有乐府气味”。

四是从演唱方式上,芝庵指出乐府采用的是依字传腔的演唱方式,如谓唱曲须“字真,句笃,依腔贴调”,所谓“依腔贴调”,也就是依字传腔,由于是按曲词的字声来确定旋律,故曲词必须“字真”“句笃”,即必须合律。

综合芝庵这四个方面对元曲的分类与界定来看,他是从两个层面来划分与界定元曲的:一是从体制上,将元曲分为套数与小令两类;二是依据文辞风格与是否合律及演唱方式,将元曲分为乐府与非乐府即俚歌两类。

而从芝庵对元曲的分类来看,他只是针对元曲中的散曲,尚未包括剧曲。如他在《唱论》中所论述的唱曲的技巧和方法,都是与文人所作的乐府北曲有关,如谓唱曲须“字真,句笃,依腔贴调”,这显然是就采用依字声定腔的演唱形式的乐府北曲而言的;又把曲中有衬字称为是“添字节病”,而有衬字是杂剧剧曲区别于散曲(乐府)的一个重要标志。而且,芝庵在《唱论》中只论及乐府散曲,不论及属于俚歌北曲的杂剧剧曲,这也与他的声乐观相合,如他在《唱论》中提出:“太忌郑卫之淫声,续雅乐之后,丝不如竹,竹不如肉。”可见他推崇的是“雅乐”,排斥俗乐。在他看来,那些在下层民间流传的“街市小令”及曲体中有“添字节病”的杂剧剧曲皆是“郑卫之淫声”,是俗乐,要加以排斥,故不予论及。也正因为《唱论》所论述的只是散曲的一类即“乐府”的演唱技巧,故杨朝英在编选乐府散曲选集《乐府新编阳春白雪》(简称《阳春白雪》)时,将其附录于卷首,给读者在演唱所收录的乐府散曲时提供指导和借鉴。

另外,芝庵在《唱论》中对元曲具体的曲调,也按其声情与性质不同作了分类,如曰:

有子母调,有孤儿(姑舅)兄弟,有字多声少,有声多字少,所谓一串骊珠也。比如仙吕《点绛唇》、大石《青杏儿》,人唤作杀唱的刽子。^①

一曲入数调者,如:《啄木儿》、《女冠子》、《抛毬乐》、《斗鹌鹑》、《黄莺儿》、《金盏儿》类也。^②

所谓“子母调”,就是由两支不同的曲调,以缠达的形式,即两曲一前一后,循环相

① 《唱论》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第462页。

② 同上。

间排列,组成曲组。在北曲联套中,用得最多的是《滚绣球》、《倘秀才》两曲相缠组合,而这种组合形式,也就是《唱论》所说的“子母调”,如《太和正音谱》在《乐府共三百三十五章》的《滚绣球》、《倘秀才》两曲下分别注云:“亦作子母调。”

所谓“孤儿(姑舅)兄弟”,也就是由几支不同的曲调组合而成的曲组,这些曲调组合紧密稳定,其间不可插入别的只曲或曲组,如仙吕调中的《点绛唇》、《混江龙》、《油葫芦》、《天下乐》曲组,中吕中的《十二月》、《尧民歌》曲组,南吕调中的《骂玉郎》、《感皇恩》、《采茶歌》曲组,双调中的《雁儿落》、《得胜令》曲组、《川拨棹》、《七兄弟》、《梅花酒》、《收江南》曲组,正宫中的《端正好》、《滚绣球》、《倘秀才》、《快活三》曲组、《朝天子》、《醉花阴》曲组、《喜迁莺》、《刮地风》、《四门子》等曲组。这些曲组由于曲调之间连接紧密稳定,有如“姑舅兄弟”,沾亲带故,难以分离。也正因为此,有些曲组常作为带过曲的形式,如《雁儿落带得胜令》、《骂玉郎过感皇恩采茶歌》、《快活三带朝天子》、《十二月带尧民歌》等。

所谓“字多声少”,也就是曲文多,节奏较快,旋律短促,声情较少的曲调;所谓“声多字少”,则指曲文少,节奏缓慢,旋律悠长,声情丰富的曲调。前者适宜于叙事,后者则适宜于抒情。《唱论》指出曲调在节奏、旋律、声情上的不同,这不仅对演唱者把握曲调的性质提供了指导,而且也作者选择曲调填词作曲提供了借鉴。

又所谓“一曲入数调”,也就是同一曲调可出入不同的宫调,北曲联套时必须是同一宫调内的曲调,也可借宫,即借用别的宫调内的曲调来组合,而这些借用的曲调,常是可出入不同宫调的曲调,即《唱论》所说的“一曲入数调者”。

《唱论》有关元曲分类及界定的论述虽然十分简略,而且只论及了散曲,但其中所提出的“乐府”与非“乐府”即俚歌之分及对其界定,对后来曲论家对元曲的分类产生了很大的影响。

二、《录鬼簿》作家排列中的元曲分类论

钟嗣成《录鬼簿》是一部记载与评论元曲作家的论著,他在记载元曲作家时,除了按作家生活时期的先后以及与自己的关系来分类排列外,曲体的不同也是其分类的一个重要依据。在《录鬼簿》中,他将元曲作家分为七类加以排列:

- 一、前辈已死名公有乐府行于世者
- 二、方今名公
- 三、前辈已死名公才人有所编传奇行于世者
- 四、方今已亡名公才人余相知者
- 五、已死才人不相知者
- 六、方今才人相知者
- 七、方今才人闻名而不相知者

在所排列的七类作家中,首先,他将“传奇”即剧曲与“乐府”即散曲作了区分。其

中的“前辈已死名公,有乐府行于世者”、“方今名公”、“已死才人不相知者”、“方今才人,闻名而不相知者”等四类曲家,皆为只作“乐府”(散曲),不作杂剧者。而且,在另外三类兼作乐府(散曲)和杂剧的作家中,他对作家所作的乐府或杂剧都分别说明,如“方今已亡名公才人余相知者”一类中,既有乐府(散曲)作家,也有杂剧作家,其中宫天挺、郑光祖、金仁杰、范康、鲍天挺、周文质等六人是杂剧作家,在他们的名下则具体列出他们所作的杂剧剧目。范居中、黄天泽、沈拱、陈无妄、廖毅、吴本世等六人是散曲作家,则在他们的生平介绍中特地指出他们所作的是乐府,如在范居中名下云:“有乐府及南北腔行于世。”介绍黄天泽云:“公有乐府,播于世人耳目,无贤愚皆称赏焉。”又介绍沈拱云:“所编乐府最多。”在“已死才人不相知者”一类中,共记载了十一位曲家,只有屈英甫一人只作杂剧,不作散曲,故在他名下注明“编《一百二十行》及《看钱奴》院本等”,其余十位曲家皆只作散曲,不作杂剧,则皆注明“有乐府”或所编乐府名。如苏彦文“有‘地冷天寒’越调及诸乐府”;李用之“有戏谑乐府极多”;刘宣子“所编乐府甚多”;顾廷玉“有乐府”;张以仁“有乐府”。又在“方今才人相知者”类中,黄公望、张可久、钱霖、徐再思、顾德润、曹明善、高克礼、王庸、吴朴等九位曲家只作乐府,故在他们名下,注明所作乐府;而秦简夫、赵善庆、王仲元、孙子羽、张鸣善等五位曲家只作杂剧,不作乐府,故只在他们名下载录杂剧剧名。

又在兼作乐府(散曲)和杂剧的作家名下,在记述其所作杂剧的同时,也对其所作乐府(散曲)特加说明,如在沈和名下,既记载了他所作的《潇湘八景》、《欢喜冤家》等散曲,又记载了《祈甘雨货郎朱蛇记》、《徐驸马乐昌分镜记》等剧目;在睢景臣名下,既介绍了他编撰《高祖还乡》散套的情形,又记载了其所作的《千里投人》、《莺莺牡丹记》、《楚大夫屈原投江》等剧目。

在剧曲与散曲两大类中,钟嗣成又按曲体的不同,对剧曲与散曲作了细分。在剧曲中,他又分为北曲杂剧与南曲戏文两种。其中用以指称北曲杂剧的名词有杂剧、么末、传奇、戏剧、院本等。如:

杂剧:

关汉卿:驱梨园领袖,总编修帅首,捻杂剧班头。

岳伯川:《度铁拐李岳》新杂剧,更《梦断杨贵妃》。玉京燕赵名驰。

张时起:新杂剧,旧传奇,都一般风惨烟迷。

传奇:

王实甫:新杂剧,旧传奇,《西厢记》天下夺魁。

狄君厚:延祐至治承平世,养人才,编传奇,一时气候云集。

赵文敬:编《莱檐儿仙》传奇。

么末:

高文秀:除汉卿一个,将前贤疏驳,比诸公么末极多。

杨显之:么末中补缺加新令,皆号为“杨补丁”。有传奇乐府新声。

石君宝:共吴昌龄么末相齐。

花李郎：乐府词章性，传奇么末情，考兴在大德元贞。

戏剧：

李用之：戏剧多闻。

院本：

屈英甫：编《一百二十行》及《看钱奴》院本绝伦。

用以指称南曲戏文的名词有：南戏文、戏文。如：

南戏文：

萧德祥：凡古文俱隳括为南曲，街市盛行。又有南戏文。

戏文：

武林书会展雄才，医业传家号复斋。戏文南曲衡方脉，共传奇乐府谐。

在散曲中，他也按曲体的差异，细分为乐府、小曲、南北合套等三种。如：

乐府：

沈珙之：所编乐府甚多。

陈彦实：乐府甚多，惜不得其传。

张小山：有《今乐府》盛行于世，近有《吴盐》、《苏堤渔唱》。

小曲：

高敬臣：小曲、乐府极多，其工巧人所不及。

高可道：小曲极多，皆行于世。

朱士凯：小曲极多，所编《昇平乐府》甚工。

南北调合腔：

沈和甫：以南北调合腔，自和甫始，如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等，极为工巧。

范冰壶：有乐府南北腔行于世。

由上可见，钟嗣成虽没有对传奇、杂剧、南戏文、乐府、小曲、南北腔合腔、南北腔等概念直接用文字加以界定或解释，但从他对元曲作家的记载与评述中，还是可以看出他对元曲的分类及其界定。

首先，他将散曲与剧曲分为两大类，这是从曲体上来区分的。散曲属于抒情的诗体文学，不必有故事情节和人物形象，而且作者可在曲中直接抒发自己的情怀。剧曲则属于叙事文学，必须有故事情节与人物形象，作家虽也可在剧曲中抒情，但由于戏曲是代言体，因此，必须通过剧中人物来抒情。又散曲只供人阅读，是案头文学，而剧曲是用以表演的，是舞台艺术。可见，钟嗣成将剧曲与散曲分为两大类，从曲体上厘清了散曲与剧曲两者的区别。同时，他将同属剧曲的北曲杂剧与南曲戏文分列，这是因不仅两者所用的曲调不同，一为北曲，一为南曲，而且在剧本体制、演出形式上也有差异。金入主中原至元灭宋前，以长江为界，形成了南北对立的政治局面，南北有着不同的文化。如在语言上，“大江以北，渐染胡语，时时采入”^①，而受“胡语”的影响，北方语言中

^① 《艺苑卮言》，《历代曲话汇编·明代编》第一集，黄山书社2009年版，第511页。

无入声字,当时在北方形成的北曲杂剧其语言也具有北方语言的特征,即无入声,入派三声。在南方则有着与北方不同的文化,语言上仍保留着入声字,因此,在南方的南戏,就具有南方的地域特色。钟嗣成将同属剧曲的北曲杂剧与南曲戏文分列,就指出了同属剧曲的南北两种剧曲在曲体上的区别。

其次,钟嗣成将同属散曲的“乐府”与“小曲”分列,如谓高敬臣“小曲、乐府极多”,又称朱士凯“小曲极多,所编《昇平乐府》甚工”。可见,他是将“小曲”与“乐府”视为两种不同的曲,这也说明,他是将“小曲”排斥在乐府之外的。而钟嗣成所谓的“乐府”,也正是芝庵在《唱论》中所提出的“乐府”,即既“有文章”,又合律者;而所谓“小曲”,也就是芝庵《唱论》所说的“街市小令”,不仅语言粗俗,而且不合曲律。

钟嗣成对元曲的分类较芝庵的《唱论》更为全面,也较为明确,不仅论及了散曲,也论及了剧曲;又不仅论及了乐府,也论及了俚歌。但对于剧曲,他还是与芝庵的观点一样,将剧曲排斥在乐府之外。如他将“前辈已死名公有乐府行于世者”、“方今名公”有乐府传于世者与“前辈已死名公才人有所编传奇行于世者”分列,又在对曲家的记载与评述中,将“乐府”与杂剧两者加以区分,由此可见,他也是将杂剧排斥在乐府之外的。又如他所记载的乐府作者多为文人学士,尤其是元初的一些曲家,全为名公学士,这些名公学士只作乐府,不作杂剧、小曲。如《录鬼簿》卷上前二类“前辈已死名公有乐府行于世者”与“方今名公”类下所排列的曲家,除“以其创始,故列诸首”的《西厢记诸宫调》作者董解元以外,皆为名公学士,如:

杜善夫散人 王和卿学士 胡紫山宣慰 徐子方宪使 张九元帅 张梦符宪使 马彦良都事 白无咎学士 冯海粟待制 太保刘公秉忠 阎仲章学士 盍志学学士 卢疏斋学士 不忽木平章 荆汉臣参政 陈国宝宪使 赵子昂承旨 滕玉霄应举 贯酸斋学士 商政叔学士 张子益平章 杨西庵参政 姚牧庵中丞 史中丞 陈草庵中丞 刘中庵承旨 阎彦举学士 邓玉宾同知 曹光辅学士 张弘范宣慰 郝新庵左臣 曹以斋尚书克明 刘时中待制 萨天锡照磨 李溉之学士 曹子贞学士 马昂夫总管 班如斋知州彦功 冯雪芳府判 王继学中丞

钟嗣成在罗列了这些名公曲家后,还特意指明:“右前辈公卿居要路者,皆高才重名,亦于乐府用心。”^①这些名公学士只作语言俊丽、合律依腔的“乐府”,而不屑于作俚歌杂剧与“小曲”,以表示自己的正统文人的高雅身份。因此,《录鬼簿》所记载的元代杂剧作家,皆为下层文人或艺人。

由上可见,钟嗣成不仅对杂剧与乐府的曲体作出了界定,而且也揭示了两者作者身份上的区别。更可见,钟嗣成对元曲的分类虽较芝庵的《唱论》更为全面,也较为明确,但他的曲体观还是与芝庵的观点一样,即将杂剧剧曲排斥在乐府之外。

^① 《录鬼簿》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第318页。

三、周德清对元曲“乐府”的界定与规范

周德清的《中原音韵》是一部有关元曲“乐府”的曲律以及语言风格的论著,如他自称《中原音韵》所设置的韵律及其他格律,皆为“正语之本,变雅之端”^①。因此,他不仅对元曲乐府与俚歌作了区分与界定,而且对元曲乐府与俚歌不同的体制特征作了具体的论述。

周德清借鉴了芝庵的观点,除了从曲体上将元曲分为小令与套数两类外,也从语言、曲律的角度,将元曲分为乐府与俚歌两大类。他在《中原音韵》中引用了《唱论》之说,并对此作了论述,曰:“古人云:‘有文章者谓之乐府’,如无文饰者谓之俚歌,不可与乐府共论也。”^②“乐府、小令两途,乐府语可入小令,小令语不可入乐府。”^③在此周德清将小令与乐府相提并论,显然,他所谓的“小令”,并非曲体意义上的即单支的曲调,当指俚歌小令,也就是芝庵所说的“街市小令”。如明代王骥德曾对周德清所说的“小令”作了解释:“周氏谓‘乐府、小令两途,乐府语可入小令,小令语不可入乐府’。未必其然。渠所谓‘小令’,盖市井所唱小曲也。”^④

周德清虽然借鉴了芝庵的元曲分类,也将元曲分为乐府与俚歌两大类,但在具体界定乐府与俚歌时,与芝庵以及钟嗣成都有不同,他在划分乐府与俚歌时并不考虑曲体的因素,主要是两个标准:一是语言风格,一是是否合律。因此,他所谓的乐府,不仅是指散曲,也包括语言俊美、依腔合律的剧曲。如他在《中原音韵·正语作词起例》中专设“定格”一节,所谓“定格”,也就是“乐府”的样式与规范,其中选收了四十首元人曲作作为“定格”,除了三十七首(套)散曲外,也选收了三首剧曲:一是马致远《黄粱梦》第一折《仙吕·雁儿》“你有出世超凡神仙分”曲,二是马致远《岳阳楼》第一折《仙吕·金盏儿》“据胡床”曲,三是郑光祖《王粲登楼》第三折《中吕·迎仙客》“雕檐红日低”曲。从这些“乐府定格”来看,周德清划分乐府与俚歌的标准,既不是曲的文体即散曲或剧曲,也不是曲的体制即套数或小令,而是曲作的语言与格律。

由于周德清编撰《中原音韵》的目的是为“乐府”作家提供规范与借鉴,因此,他也通过选收的这四十首“定格”乐府以及对这些曲作的评述,对元曲中的“乐府”作了界定。从这四十首乐府“定格”来看,周德清所说的“乐府”,必须具备两个方面的条件:一是语言俊美,二是依腔合律,即文律兼美。他指出,乐府不比俚歌,乐府“要耸观,又耸听,格调高,音律好,衬字无,平仄稳”^⑤。“作乐府,切忌有伤于音律。”^⑥“大抵先要明

① 《中原音韵》卷首,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第235页。

② 《中原音韵·正语作词起例》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第288页。

③ 同上,第289页。

④ 《曲律·论小令》,《历代曲话汇编·明代编》第二集,第92页。

⑤ 《中原音韵·正语作词起例》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第289页。

⑥ 同上,第288页。

腔,后要识谱,审其音而作之,庶无劣调之失。”^①所谓“要耸观,又耸听,格调高”,也就是曲作的语言须丽有文采,阅览时好看,演唱时又好听。而所谓“音律好,衬字无,平仄稳”,也就是曲作须依腔合律。他在乐府“定格”中选收的曲作多具有造语、音律皆好的特征,如《商调·梧叶儿·别情》曲,评曰:

如此方是乐府。音如破竹,语尽意尽,冠绝诸词。

《普天乐·别友》曲,评曰:

造语、音律、对偶、平仄皆好。

《朝天子·庐山》、《红绣鞋·隐士》二曲,评曰:

二词对偶、音律、语句、平仄俱好。

《十二月尧民歌·情别》,评曰:

对偶、音律、平仄、语句皆妙。

又选收马致远《双调·夜行船·秋思》套曲,曲后评曰:

此方是乐府,不重韵,无衬字,韵险,语俊。谚云:“百中无一。”余曰:“万中无一。”

他在乐府“定格”中所选收的三首剧曲,也皆具有语言俊丽,句式、字声合律的特征,如马致远的《岳阳楼》第一折《仙吕调·金盏儿》曲:

据胡床,对潇湘,黄鹤送酒仙人唱,主人无量醉何妨?若卷帘邀皓月,胜开宴出红妆。但一樽留墨客,是两处梦黄梁。

周德清在曲后评曰:

此是《岳阳楼》头折中词也。妙在七字“黄鹤送酒仙人唱”,俊语也,况“酒”字上声以转其音,务头在其上。

从周德清所列举的乐府“定格”及其评语来看,元曲中的“乐府”的合律依腔,包括平仄、用韵、句式等方面的因素。

首先,元曲“乐府”在字声的搭配上,必须平仄合律。如《双调·折桂令·金山寺》曲,评曰:

此词称赏者众,妙在“色”字上声以起其意,平声便属第二着。平声若是阳字,仅可;若是阴字,愈无用矣。歌者每歌“天地安排”为“天巧安排”,“失色”为“用色”,取其便于音而好唱也,改此平仄,极是。然前引“云山”、“天地”,后说“云山失色”、“天地忘怀”,若此则损其意,失其对矣。“安排”上“天地”二字,若得去上为上,上去次之,余无用矣,盖务头在上。“失色”字若得去上为上,余者风斯下矣。若全句是平平上上,歌者不能改矣。呜呼!前辈尚有此失,后学可不究乎?

又郑光祖的《王粲登楼》第三折《中吕·迎仙客》曲后评曰:

妙在“倚”字上声起音,一篇之中,唱此一字,况务头在其上。“原”、“思”属阴,“感慨”上去,尤妙。《迎仙客》累百无此调也。美哉,德辉之才,名不虚传。

^① 《中原音韵·正语作词起例》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第288页。

平仄合律,这是由元曲“乐府”依字定腔的演唱方式所决定的,周德清在《中原音韵·后序》中说到当时与友人琐非复初一起听歌妓演唱元曲“乐府”的情形时说:

泰定甲子秋,予既作《中原音韵》并《起例》以遗青原萧存存,未几,访西域友人琐非复初——读书是邦——同志罗宗信见饷,携东山之妓,开北海之樽,英才若云,文笔如掣。复初举杯,讴者歌乐府《四块玉》,至“彩扇歌,青楼饮”,宗信止其音而谓予曰:“‘彩’字对‘青’字,而歌‘青’字为‘晴’。吾揣其音,此字合用平声,必欲扬其音,而‘青’字乃抑之,非也。畴昔尝闻萧存存言,君所著《中原音韵》,乃正语作词之法,以别阴、阳字义,其斯之谓欤?细详其调,非歌者之责也。”予因大笑,越其席,捋其须而言曰:“信哉,吉之多士,而君又士之俊者也!尝游江海,歌台舞榭,观其称豪杰者,非富即贵耳,然能正其语之差,顾其曲之误,而才动之之者,鲜矣哉!”

罗宗信所说的“歌‘青’字为‘晴’字”,本应作阳平字,其腔则为上扬,“欲扬其音”,但这里用了“青”字,而“青”为阴平字,“乃抑之”,歌非其字了。可见,当时唱元曲“乐府”,其腔是按照曲文的字声而定的。由于元曲“乐府”采用依字声定腔的方式演唱,因此,作家要按律填词作曲,平仄搭配合律,演唱者才能按曲文字声定腔演唱,所谓“字正腔圆”。周德清编撰《中原音韵》,就是要纠正平仄不合律的弊病,给作家以规范,如他在《中原音韵·序》中指出:

不思前辈某字、某韵必用某声,却云“也唱得”乃文过之词,非作者之言也。平而仄,仄而平,上、去而去、上,上、上而上、去者,谚云“拗折嗓子”是也,其如歌姬之喉咽何?入声于句中不能歌者,不知入声作平声也;歌其字,音非其字者,合用阴而阳,阳而阴也。此皆用尽自己心,徒快一时意,不能传久,深可哂哉!深可怜哉!惜无有以训之者!予甚欲为订砭之文以正其语,便其作,而使成乐府。

周德清在《中原音韵》中按字声将每一韵部中的韵字分为阴平、阳平、上声、去声四声,其目的就是为曲家填词作曲提供借鉴和依据。

其次,元曲“乐府”的用韵即字声,必须规范统一。如周德清称赞关汉卿、郑光祖、白朴、马致远等早期曲家,“一新制作,韵共守自然之音,字能通天下之语”^①,为元曲“乐府”之典范。而像杨朝英所作的《水仙子》曲,开口韵与闭口韵混押,还将这一曲作收录在自己编选的元曲“乐府”散曲集《阳春白雪》中,周德清认为其是冒充“乐府”,谓其“不耻者如是”^②,提醒作家引以为戒。又如齐微韵中的“玺”字,而“前辈《鬬王莽》传奇与支思韵通押”^③。

规范曲韵,采用统一的语音,在当时,中原语音是一种具有全域性的语音,通行各地,广泛使用。《木天禁语》也谓:“马御史云:东夷西戎,南蛮北狄,四方偏气之语,不相通晓,互相憎恶。惟中原汉音,四方可以通行。四方之人,皆喜于习说。盖中原天地之

① 《中原音韵·序》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第229页。

② 《中原音韵·正语作词起例》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第266页。

③ 同上。

中,得气之正,声音散布各能相入,是以诗中宜用中原之韵。”因此,周德清根据当时已具有全域性的中原语音,编撰《中原音韵》,确立了以十九个韵部为特征的“中原音韵”韵系,为元曲“乐府”确立了统一的语音规范。元琐非复初谓周德清在《中原音韵》中所总结的中原音,“不独中原,乃天下之正音也”^①。

第三,元曲“乐府”的句式稳定,不能加衬字。周德清《中原音韵·自序》云:

青原萧存存,博学,工于文词,每病今之乐府有遵音调作者,有增衬字作者。……有板行逢双不对,衬字尤多,文律俱谬,而指时贤作者。

不遵而增衬字,名乐府者,自名之也。

又在《中原音韵·作词十法》“用字”一法中指出:

用字,切不可用……衬垫字。套数中可摘为乐府者能几?每调多则无十二三句,每句七字而止,却用衬字加倍,则刺眼矣。倘有人作出协音俊语,无此节病,我不及矣。紧戒勿言。

如《塞鸿秋》曲末句,按律应作七字句,但杨朝英所作此曲末句则作“今日个病恹恹刚写下两个相思字”,共十四个字,增加了七个衬字。杨朝英还将此曲收入他编辑刊行的乐府散曲集《阳春白雪》中,妄称“乐府”。周德清对此提出了批评,曰:

妄乱板行,《塞鸿秋》末句本七字,有云“今日个病恹恹刚写下两个相思字”,却十四字矣。此何等句法,而又托名于时贤,没兴遭此诮谤,无为雪冤者。^②

关于元曲“乐府”的语言,周德清认为,语言的文采与俚俗,这是元曲“乐府”与俚歌相区别的重要标志。元曲“乐府”的语言既要有文采,又要通俗易懂,“造语必俊,用字必熟;太文则迂,不文则俗;文而不文,俗而不俗”。所谓“文而不文,俗而不俗”,也就是说曲家所用的语言材料来自民间的口头语言,具有“俗”的性质,通俗易懂;但这些俗语已经过曲家的提炼加工,是艺术化、文学化的语言,又具有了“文”的色彩,故既“文”又不“文”,既“俗”又不“俗”。

周德清在《作词十法》中,还专列“造语”一项,对元曲“乐府”的语言提出了具体的要求,如云:

造语:可作:乐府语、经史语、天下通语。

不可作:俗语、蛮语、谑语、嗑语、市语、方语(各处乡谈也)、书生语(书之纸上,详解方晓,歌则莫知所云)、讥诮语(讽刺,古有之,不可直述,托一景,托一物可也)。

用字:切不可用生硬字、太文字、太俗字。

所谓“乐府语、经史语、天下通语”、“太文字”,都是经过作家提炼过的语言,“俗语、蛮语、谑语、嗑语、市语、方语”、“太俗字”等都是自然状态的语言,粗俗无文采,而“书生语、讥诮语”、“生硬字”,皆因晦涩难懂,故也不能用作元曲“乐府”的语言。另外,周德

① [元]琐非复初《中原音韵·序》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第233页。

② 《中原音韵·正语作词起例》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第291页。

清指出,“张打油语”也不能用作元曲“乐府”的语言,所谓“张打油语”,也就是俚俗无文的语言,如曰:

张打油语:吉安龙泉县水淹米仓,有于志能号无心者,欲县官利塞其口,作《水仙子》示人,自谓得意,末句云:“早难道水米无交。”观其全集,自名之曰乐府,悉皆此类。士大夫评之曰:“此乃张打油乞化出门语也,敢曰乐府?”作者当以为戒。^①

虽然散曲与剧曲不是区分乐府与俚歌的标准,但周德清认为,在语言风格上,散曲与杂剧应有所区别,元曲“乐府”不能用“全句语”和“构肆语”,如曰:

全句语:短章乐府,务头上不可多用全句,还是自立一家言语为上;全句语者,惟传奇中务头上用此法耳。^②

构肆语:不必要上纸,但只要好听,俗语、谑语、市语皆可。^③

所谓“全句语”,也就是前人的成句,乐府若多用“全句语”,则有抄袭之嫌,体现不出作者自己的才华,“传奇”(即杂剧),因其俚俗,故不妨多用之。而所谓的“构肆语”,也就是民间艺人在街市构栏中所演唱的俚歌小令、套数及剧曲等俚歌北曲所用的语言,因在构栏中观听的皆为下层民众,民间艺人在演唱这些曲调时,只要动听,语言能为下层观众理解,故多用俗语、市语、谑语。

另外,周德清也对乐府北曲的谋篇布局提出了要求,如云:

未造其语,先立其意,语、意俱高为上。短章辞既简,意欲尽;长篇要腰腹饱满,首尾相救。^④

周德清认为,作为乐府,仅有好的语言不够,还须有好的主题,即曲意。因此,作曲先要立意,而所立之“意”要高雅,不能庸俗鄙俚,曲作的主题与语言都要高雅。因此,他在评点一些曲作时,十分重视曲作的“意”,如评《仙吕·寄生草·饮》:“命意、造语、下字,俱好。”^⑤评《商调·山坡羊·春睡》:“意度、平仄俱好。”^⑥

在具体表达“意”时,周德清提出,小令与套数应有所区别,小令“短章辞既简,意欲尽”,小令仅一曲,短的十几个字,长的也仅几十字,因此,曲意要在这简短的曲文中,充分地表达出来。而套数,无论是散曲,还是剧曲,都是由十几支曲调组合而成的长篇,因此,意的表达,一是要贯穿全篇,前后照应,“首尾相救”,二是中间部分曲调是套曲的主体,在这一部分要充分表达“意”,使“腰腹饱满”。周德清的这一主张,显然是吸收了乔吉的“乐府结构说”。

由上可见,周德清虽借鉴了芝庵的观点,但他对元曲的分类与界定更为具体清晰,从曲律、语言的角度,对元曲中的“乐府”作了具体的界定与论述。

① 《中原音韵·正语作词起例》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第290页。

② 同上,第289页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 《中原音韵·正语作词起例》,《历代曲话汇编·唐宋元编》,第297页。

⑥ 同上,第303页。

四、邓子晋、杨维桢、陶宗仪等的“今乐府论”

在元代,一些戏曲理论家还通过对具体的曲作的评论,对元曲的曲体加以分类,并对不同的曲体特征作了论述。如元邓子晋在为杨朝英编选的《太平乐府》所作的序中,不仅探讨了元曲“乐府”的渊源,而且对元曲“乐府”的曲体特征作了论述,如云:

乐府本乎诗也,《三百篇》之变,至于五言,有乐府,有五言,有歌,有曲,为诗之别名矣。及乎制曲以腔,音调滋巧,甚而曲犯杂出,好事者改曲之名曰词以重之,而有诗词之分矣。今中州小令、套数之曲,人目之曰乐府,亦以重其名也。举世所尚,辞意争新,是又词之一变,而去诗愈远矣。虽然,古人作诗,歌之以奏乐而八音谐,神人和。今诗无复论矣。乐府调声按律,务合音节,盖犹有歌诗之遗意焉。……是编首采海粟所和白仁甫《黑漆弩》为之始,盖嘉其句按四声,字字不苟,辞壮而丽,不淫不伤。淡斋删存之意,亦知乐府之所本欤,遂为之序。

邓子晋认为,元曲“乐府”源自《诗经》以来文人所作的乐府诗,形式虽有变化,“音调滋巧,甚而曲犯杂出”,但其“声按律,务合音节,盖犹有歌诗之遗意焉”,即其按律填词、合律依腔则与传统的乐府诗词相同。因此,当时之所以将文人所作的“中州小令、套数”名为“乐府”,一是“重其名”,以表明其与前代文人所作的乐府诗尤其是宋代文人词的传统的继承关系,二是表明元曲“乐府”的曲体特征,即不仅要语俊,而且还要合律。如杨朝英在《太平乐府》中所收录的冯海粟所作的和白仁甫《黑漆弩》曲,“句按四声,字字不苟,辞壮而丽,不淫不伤”。邓子晋认为,这便是元曲“乐府”的典范,杨朝英将此曲列于《太平乐府》之首,因此,邓子晋称赞杨朝英在编选《太平乐府》时,其“删存之意,亦知乐府之所本”,即严格按传统“乐府”的标准来选收曲作。

又如杨维桢为当时的一些元曲“乐府”作家的曲集作序,在这些序中,他把这些曲家所作的乐府北曲称为“今乐府”,并对“今乐府”的体制特征作了界定,提出了文律兼美的美学标准。如他在《周月湖今乐府序》中指出:

士大夫以今乐府鸣者,奇巧莫如关汉卿、庾吉甫、杨淡斋、卢疏斋,豪爽则有如冯海粟、滕玉霄,酝藉则有如贯酸斋、马昂父。其体裁各异,而官商相宣,皆可被于弦竹者也。继起者不可枚举,往往泥文采者失音节,谐音节者亏文采,兼之者实难也。

杨维桢认为,“今乐府”必须是文律兼美的,如在元代早期,关汉卿等皆以“今乐府”著称,为人们所推重,这些曲家所作的“今乐府”都能做到文采与音律兼美,语言各具风格,或奇巧,或豪爽,或蕴藉,体裁也各不同,或小令,或散套,音律上又都合律依腔,官商相宣,可被于弦竹者,用于演唱。而在关汉卿等曲家之后,虽“继起者”众多,“不可枚举”,但他们所作的“今乐府”则很难做到文律兼美者,“往往泥文采者失音节,谐音节者亏文采”,因此,杨维桢发出了“兼之者实难”的感叹。

在《沈生乐府序》中,杨维桢也提出了“今乐府”需“辞简”与“调严”的主张,曰:

我朝乐府，辞益简，调益严，而句益流媚而不陋。自疏斋、贯斋以后，小山局于方，黑刘纵于圆。局于方，拘之过也；纵于圆，恣情之过也，二者胥失之。

在他看来，“辞益简，调益严”，这是“今乐府”的主要艺术特征，但自卢挚（疏斋）与贯云石（酸斋）等前辈曲家之后，辞与调兼得者不多。如张小山的曲作因其拘于曲律，绌辞就律，故缺乏文采，拘谨而不生动；而黑刘即刘廷信的曲作则因其过于恣情自娱，故虽有文采，但失之圆滑。杨维桢认为，这两者皆失之。

关于“今乐府”的语言，杨维桢提出，需“流媚而不陋”^①，认为曲与词相比，虽已“杂以街巷齿舌之狡”，流之于“靡”，但既然曲是由词演变而来，而且仍有“乐府”之称，因此，其语言还是应该保持词的“风雅余韵”，不能俗而不文，否则便“流于街谈市谚之陋”了。他指出：

夫词曲本古诗之流，既以乐府名编，则宜有风雅余韵在焉。苟专逐时变，竞俗趋，不自知其流于街谈市谚之陋，而不见夫锦脏绣腑之为懿也，则亦何取于今之乐府可被于弦竹者哉！^②

可见，他虽然看到了曲较词为俗，但在他看来，曲的俗不是俚俗之俗，而是既本色又富有意蕴之俗，就像关汉卿等前辈曲家所作的曲作，虽本色通俗，多用民间口语俗谚为曲文，但富有意蕴，是经过作家提炼加工过的“俗”。因此，他认为，若曲家“专逐时变，竞俗趋”，那就会“流于街谈市谚之陋”，即俗而鄙俚，这样的话，还不如“锦脏绣腑”，即文采典雅之为懿也。

另如陶宗仪在《南村辍耕录》中，引用乔吉的“凤头、猪肚、豹尾”说，对元曲“乐府”在文体结构上的特征作了论述，如曰：“乔梦符吉博学多能，以乐府称。尝云：作乐府亦有法，曰凤头、猪肚、豹尾六字是也。大概起要美丽，中要浩荡，结要响亮，尤贵在首尾贯穿，意思清新。苟能若是，斯可以言乐府矣。此所谓乐府，乃今乐府。如《折桂令》、《水仙子》之类。”从文体结构的角度，对元曲“乐府”作出了界定，指出了元曲“乐府”在文体结构上的特征。

由上可见，随着曲的兴起，元代曲论家们也从不同的角度对曲的体制特征作了论述，并按其不同的特征作了分类。由于元代曲论家的论述角度不同，各人对元曲的分类与界定也有差异，但将元曲分为乐府与俚歌两大类，这是共同的。元代曲论家的这一分类法一直影响到明代，如明初朱权《太和正音谱》在记载与评述元人的散曲与杂剧时，仍分为两大类，一类是“乐府体式十五家”与“古今英贤乐府格势”，另一类是“杂剧十二科”与“群英所编杂剧”。

① 《沈生乐府序》，《东维子文集》卷十一，《四部丛刊》景旧钞本。

② 《周月湖今乐府序》，《四部丛刊》景旧钞本。

戏剧的“人学”转向与深化^①

——论新时期现代现实主义戏剧创作

南京大学文学院 胡星亮

一

新时期的现代现实主义戏剧,是指那些经过西方现代主义戏剧“擦拭”,并继承民族戏曲美学以拓展中国现实主义戏剧的创作。主要有刘锦云的《狗儿爷涅槃》、李龙云的《荒原与人》、李杰的《古塔街》、郝国忱的《扎龙屯》、杨利民的《大雪地》、姚远的《商鞅》、田沁鑫的《生死场》,以及《绝对信号》(高行健、刘会远)、《死水微澜》(查丽芳)、《同船过渡》(沈虹光)等。它们是新时期戏剧的重要收获。

与传统现实主义相同,现代现实主义仍然强调戏剧创作要从生活出发,正视现实,直面人生。这些戏剧家都以现实主义所特有的那种沉重的社会使命感和责任感,去描写生活的矛盾和冲突,去思考社会、历史和现实,去表现人生的丰富性和复杂性。反映现实题材的如刘锦云创作《狗儿爷涅槃》,要求自己“两脚踩着收获的泥土,两眼盯着农民的命运”^②,深深地扎根在自己所熟悉的生活土壤上;描写历史题材的如姚远创作《商鞅》,也是寻求当代观众与历史人物心中的通道,要“让历史的镜子折射出今天这个时代的光”^③。现代现实主义正是以巨大的热情拥抱现实、思考人生,使其创作具有强烈的现实穿透力和深沉的历史感。

但现代现实主义也有不同。如果说中国传统现实主义戏剧较多着眼于社会学层面而对现实人生,尤其是对人的深层意蕴挖掘不够,如果说中国传统现实主义戏剧较多注重个别的、具体的社会事件而对历史与文化、民族与人类等思考不够,那么,现代现实主义戏剧其题材选择和主题挖掘就在这里发生了重大转向:它将现实描写的重心从社会学层面转向人学层面,通过写人去思考人与人性、历史与现实、民族与人类。李杰从《高粱红了》“以一种政治批判另一种政治”,到《田野又是青纱帐》“仍然存在着源出意念的习惯思考模式”,到《古塔街》着重写人——“深爱底层的中国人,又为其焦虑

① 南京大学人文社会科学“985工程”改革型项目“二十世纪中国戏剧研究”(项目编号 NJU985J04)阶段性成果。

② 见锦云等《踩着收获的泥土,注视农民的命运》,《文汇报》1986年12月15日。

③ 见江宛柳《军队剧作家姚远访谈》,《剧本》1997年4月号。

不安”^①，就典型地反映出这种转向的发展过程。从整体来看，1980年代初的《绝对信号》等还有较明显的转向痕迹，1985年以后的上述其他剧作，“人学”的描写与思考就成为其主要内涵。

由此，现代现实主义不仅要求戏剧真实地反映现实，它更注重描写现实中的人及其生存状态、人生命运，并力求从中挖掘出时代大潮的涌动或民族、历史与文化根源。《狗儿爷涅槃》在主人公的现实遭遇中，对当代中国农村的历史变迁和新中国的农村政策进行了深沉反思，更对传统小农经济禁锢下的中国农民的命运，和以狗儿爷为代表的传统中国农民的本质特征——在其勤劳淳朴、坚韧善良中混杂着愚昧狭隘和因循守旧——作了深层开掘。故而，狗儿爷身上体现出来的就不仅是传统中国农民的特征，它还包含着中国民族特性和历史文化的某些内涵，表达了作者对于国民性的深刻理解与批判精神。《商鞅》用现代眼光审视历史，描写商鞅从会说话的“牲口”成为倒转乾坤的巨人的奋斗历程，及其一心事秦、变法强秦最后却被秦人万箭穿心的悲剧命运。“商鞅之法不可不行，商鞅之人却不可不除”，商鞅的人生遭遇同样融入了作者对民族文化传统和国民劣根性的冷峻思考与批判。《生死场》在讴歌民族非凡韧性和雄强生命力的同时，刻画了现代中国人非爱非恨的生存状态及其面对生老病死麻木冷漠的精神世界，《大雪地》对长期以来极“左”思潮的精神奴役使人成为丧失了自己意志、专业乃至爱情的“废物”的揭示，等等，都从民族历史文化的角度，越过故事情节、政治评判、道德是非等现实表层，探求传统文化心理结构和当代中国人的心理结构，并启发人们对民族历史、现实人生进行反思与批判。

进而，现代现实主义在对人的生存状态、人生命运的真实描写中，又对人进行深层透视和探求，着意表现人性与人的生命意识。《扎龙屯》反映当代东北农村历史变迁中农民的生存状态和生命状态，揭示出他们在苦难年代人格的失落、求生的挣扎和人性的呻吟，他们在改革大潮冲击下对人的权利、价值和人格的追求，在人性的探求中呈现了惊心动魄的历史发展。《古塔街》搬演一条旧街上底层人们的生活，从其身上折射出历史变迁和岁月沧桑，更重要的，是作者揭示出这些生活在底层的人们为了实现生命的意义、个人的意志和对自由的想慕，他们也有自己的欢欣和悲伤、追求和困惑，从中体现出人的尊严、人格和生命的价值。《同船过渡》在普通人的平凡生活中挖掘出“百年修得同船渡”的人生意蕴，呼唤人们真诚理解、心灵沟通、相互宽容。《死水微澜》在反映辛亥革命前四川的世事变动中，突出描写邓幺姑在严酷滞重的封建社会死水里掀起的爱情追求和生命的呐喊，等等。这些戏剧都是表现在纷纭复杂的社会现象遮掩下的人的自身、人的存在与人的意志，剧中人物身上都闪烁着真正的人性的光辉和生命的价值，作者笔下流淌着的，是那种深沉的人道主义精神。

更进一步，有些现代现实主义剧作还将现实描写中所强调的人的生存状态和人的生命意识，复归于人的本体，探索人的本性、人的困惑与追求，力求在民族现实的描写

^① 参见李杰《高粱红了“题记”》、《古塔街“题记”》、《李杰剧作选》，中国戏剧出版社1989年版。

中表现人类的欢乐与痛苦,人类面临的困境和艰难选择。突出的是《荒原与人》。该剧以“十五年后的马兆新”回到当年落马湖垦荒队为自己飘忽不定的心灵寻找归属为情节结构线,展示了“那个秋天”发生在落马湖的人生悲剧,尤其是垦荒队队员们的艰难生存及其交织着追求、惶惑、迷惘的复杂心灵世界,并从中揭示出某些“人类共同本质的东西”和“人类自身无法解决的问题:人在命运面前的倔强与悲壮,人在大自然面前的自尊与自卑,人与自身与生俱来的弱点的对抗与妥协,人在重建理想过程中的顽强与苍凉,人在寻找归属时的茫然无措”^①。它不仅写出了剧中人的失落与追求,而且写出了人生的惆怅与苍茫、人类的残缺美与悲凉感,融入了作者对人与人性、社会与自然、民族与人类的同样充满焦灼、困惑的深沉思考。狗儿爷(《狗儿爷涅槃》)身上那种根深蒂固的“土地意识”所体现的农业社会农民的某些共同特点,商鞅(《商鞅》)悲剧命运所凸显的“谁也不想被证明自己是一匹劣马”的人性阴暗面等,也都超越剧情、超越国界而有人类普遍性。

戏剧描写从社会学层面转向“人学”层面,体现出中国现实主义戏剧在题材、主题方面的拓展与深化。这些作品都渗透着剧作家主体独到的现实发现、深刻的人生感悟和生命体验。它们不再满足于从政治视角去反映重大的社会事件,也不再将人依附于某个问题或观念,而是从人的视角去描写现实与历史、民族与文化,去挖掘现实深层更复杂、更丰富的内涵;它们不再偏重政治或道德的评判,理念或教训的灌输,而是从完善的人性的高度,去批判社会、历史和人生,去思索人、民族和人类。这是戏剧家站在社会的、历史的、文化的、心理的、哲学的等更高层次,以真正体现人类发展的要求去对社会人生进行观照而获得的审视角度和戏剧呈现。它借鉴现代主义的审美感知方式,赋予创作更多的历史内涵、文化意蕴和哲理思辨,使现代现实主义戏剧在对现实的审美观照中贯注着强烈的现代意识。

二

现代现实主义仍然注重描写典型,强调戏剧内涵是通过艺术形象呈现出来的作家的人生感悟与生命体验。老戏剧家曹禺“写戏主要是写‘人’”^②的名言,集中概括了传统现实主义创作的精髓,也是现代现实主义戏剧反映现实、艺术探索的出发点。这就是:“话剧在揭示人物灵魂方面具有奇特的魅力与优势,而人物应该是复杂的。”^③

然而,与传统现实主义通过典型去揭示一般,通过人的命运来再现现实,因而其形象着重“性格”的典型塑造不同,现代现实主义要从人的内在生命、精神世界去表现民族、历史与文化,去思考人、人性与人类,所以,其形象刻画着重“心灵”的复杂性与丰富性,其典型塑造追求人的精神世界的深入开掘。现代现实主义戏剧反映现实从社会学

① 李龙云《人·大自然·命运·戏剧文学》,《剧本》1988年1月号。

② 曹禺《看话剧〈丹心谱〉》,《人民日报》1978年4月24日。

③ 李龙云《杂感二十三题》,《戏剧文学》2000年第12期。

层面转向人学层面,也就决定了其形象刻画发生从注重“性格”到着重“心灵”的重要转向。这种转向同样在1980年代初的《绝对信号》等剧中即已显现,而在1985年以后的上述其他创作中成为趋势。郝国忱的《昨天、今天和明天》是以鲜活的性格刻画来再现现实的,后来他认识到,如此“实地写生式的那些形象,生动是生动,新鲜也新鲜,但却缺少作为艺术形象应该具有的那种巨大的涵概力”,不能让人们在“形象中联想到更多的人、联想到自身”,遂强调“应该将现实主义整体提升到生命意识的层面”。^①于是有写人的生命、心灵的《扎龙屯》创作。李龙云、刘锦云、李杰、姚远、沈虹光、杨利民等新时期其他现实主义剧作家,其戏剧形象也都出现了这种注重性格刻画,但更强调深入开掘人的心灵世界的艺术转向。

现代现实主义在广阔的现实背景中写人,力求挖掘人的心灵世界的丰富性和复杂性,主要有两个走向:一是写人的生命活动,二是写人的本体内涵。

着重从人的生命活动中去挖掘心灵世界的复杂性和丰富性,在狗儿爷(《狗儿爷涅槃》)的“土地意识”和“地主意识”中有深刻的揭示。土地是农民的命根。狗儿爷的爹为了二亩地跟人打赌活吃小狗而丧命,狗儿爷自己先是在炮火中抢收地主的庄稼而使结发妻子死于轰炸,后来因为土地“归大堆”而疯癫又使后妻离家改嫁。视土地如生命的狗儿爷,其人生理想就是做祁永年那样的地主。这种因为挚爱土地而导致的愚昧狭隘、因循守旧,又形成他潜意识中极其强烈的“地主意识”。尽管狗儿爷仇恨、蔑视祁永年,但是,想当地主他又羡慕祁永年,他一辈子都在与祁永年争高下。祁永年有的他都想有,土地、门楼归他了,他还要祁永年把印章倒给他——“咱把它磨磨,把‘你’磨了去,重新刻上‘我’”,这一神来之笔,入木三分地刻画出狗儿爷内心的渴望与追求。该剧在土地得而复失、失而复得的现实冲突中,着重揭示的是狗儿爷的内在生命活动和心灵情感的冲突,而在其心灵冲突和生命活动中又交织着广阔的历史风云。《扎龙屯》中的王子通、《古塔街》中的神瘸子、《死水微澜》中的邓幺姑等都是普通小人物,其生活也都平凡甚至平庸,但作者探进其心灵深处,在他们身上挖掘出了生命的流动、生命的价值,在其生命呈现中都包含着丰富的现实意蕴。

现代现实主义复归人的本体以挖掘心灵世界的丰富性与复杂性,它或是写人性的沉沦与挣扎,或是写人与自身的残酷搏斗。前者如《生死场》,该剧反映1930年代东北农民活着苟且、死亦漠然的生存状态。生死是人类最基本的生命体验,剧中的农民都在生、老、病、死的轮回牵引下麻木地活着,剧作即通过他们的生与死,表现了他们生存的苦难和人性的挣扎。剧作主人公赵三是个敢作敢为的汉子,“整”地主二爷显出他的血性,但真正的二爷没死他转而跪地求饶,被二爷从狱中赎出后他感恩戴德,又显出其麻木和奴性。妻子自杀尚有气息他却以木棍狠狠地“压尸”,女儿未婚先孕他要打死她并愤怒地摔死婴孩,对待生命他又是何等地愚昧和冷漠!然而最后,当日本兵的屠杀以血腥的死亡把人逼向绝路时,赵三与村民们为了生存愤而与日军拼死,他们又走出

^① 郝国忱《郝国忱剧作选·后记》,中国戏剧出版社1988年版,第368页。

人性的麻木和愚昧,显示出人性的尊严、力量和坚强。后者如《荒原与人》,此剧写马兆新、李天甜、苏家琪、细草等在落马湖荒原寻找爱情、理解、尊严、人间温暖等理想的破灭,这是人生悲剧;而理想破灭后他们在困惑、痛苦中仍然执著地追求,则又表现出人在命运和大自然面前的倔强和悲壮,和人生的价值与意义。在作者看来,人生这种悲剧的根源,在于社会和大自然等环境因素的制约,但也在于人自身与生俱来的人性弱点。比如马兆新,他真心爱细草,只要有细草他就感到温暖,为“宣传队”事件而被开除团籍、游斗、批判他都不在乎。但是,细草被心怀鬼胎的于大个子任命为垦荒队副指导员而整天被拉着跑地号,他妒火中烧,细草被于大个子强暴而怀有身孕更使他怒不可遏。“马兆新赶车送细草出嫁”一场戏,就把心灵受到扭曲的马兆新的爱与嫉妒、理解与褊狭的自身残酷搏斗刻画得淋漓尽致,写出了其心灵的复杂性、丰富性和深刻性。人总想摆脱不可能摆脱掉的东西,人的精神世界深处总隐藏着尖锐的自我矛盾。

现代现实主义戏剧其形象刻画注重内心世界的审美化,它不同于新时期之初的问题剧着眼人物外部特征、作为政治观念符号的肤浅,也有别于传统现实主义对性格刻画追求。它从“符号”和“性格”,转向人的自身、内心与本体。这其中,特别是从传统现实主义在人和社会的冲突中揭示人的性格与命运,到现代现实主义深入人物心灵深处去开掘人的精神世界,从传统现实主义在人和社会的冲突中揭示现实问题产生的社会根源并予以批判,到现代现实主义着意描写心灵世界的复杂矛盾而对人自身进行思索,体现了中国现实主义戏剧其形象刻画的现代性拓展。新时期的现代现实主义戏剧揭开纷纭复杂的现实面纱透视人物的心灵世界,面对新旧、善恶、美丑交织的复杂现实,它没有简单地肯定或否定,而是力求在人的生命、人的本体等复杂心灵的揭示中,折射出民族历史文化的积淀与变迁,交织着戏剧家对于时代与现实、人与人类的深沉思考。这种注重精神建构、具有“灵魂之深”的形象刻画,它既有具体生动的性格,又有精神世界的“巨大的涵概力”,既有历史的、社会的评判,又有文化的、哲理的内涵,其形象的内在意义更加丰富、完整、深刻,又渗透着思索的品格和清醒的理性批判精神。

三

现代现实主义戏剧反映现实从社会学层面转向“人学”层面,形象刻画从注重塑造性格转向着意开掘人的心灵世界,使其艺术表现也必然突破传统样式而进行新的创造。

中国传统现实主义戏剧基本上是“易卜生—斯坦尼”的写实模式,注重在社会冲突中去描写人物性格及其转变,矛盾尖锐激烈,剧情错综复杂,戏剧结构闭锁凝聚,舞台时空与现实情形相近。然而现代社会的急遽发展和现代人内心感受的日趋丰富复杂,传统现实主义那种围绕某个社会事件、按照现实表象去构置冲突、安排剧情的结构模式已不能完全满足现实审美,需要以多样的艺术结构去揭示人们的感受、联想、幻觉、梦境、哲理与诗情,更好地表现戏剧家对于现实的深刻思考。也正因此,现代现实主义

首先在戏剧结构上突破,从封闭走向开放,从凝聚走向松散,舞台时空自由,写实写意相间,在剧情发展的向心力与离心力的牵制中寻求艺术创造。《荒原与人》由“十五年后的马兆新”回到落马湖的寻找、回忆往事而展开剧情,以“十五年后的马兆新”对当年的马兆新及垦荒队的反思与批判为戏的框架。因此,其结构不是情节性的而是心灵性的,随着“十五年后的马兆新”的回忆、联想、幻觉、梦境等思维情绪的流动,舞台上从现实时空到心理时空,从客观环境到主观环境,多层次、多时空地写出了“人是一团流动的生命”,又朦胧着一种诗的意境。《绝对信号》、《狗儿爷涅槃》、《古塔街》、《扎龙屯》、《死水微澜》、《商鞅》、《大雪地》、《同船过渡》、《生死场》等剧作,或是为展示现实社会与人自身心灵世界的复杂性、丰富性,运用那种彼此纠葛又相互独立的行为与意识所构成的复调结构或多声部结构;或是为表现复杂的社会生活和置身其间的人物关系以及人物形象的多侧面,采取无场次、多场次、多空间、散文化、电影式结构;或是打乱事件发展顺序和人物心理活动,将现实与回忆、存在与幻觉、过去与现在相互交织来结构剧情,以表现人的深层意识;或是传统戏剧性中融入史诗剧的叙述性、说唱艺术等,以浓缩事件过程的铺叙,加强对人物心灵世界的揭示,等等。更有戏剧家在创作中将这些手法做不同组合,以深化对现实的把握和对人物心灵的开掘。

现代现实主义戏剧还是通过形象刻画来表现作家对现实的思考和发现的,结构的创新,是为了能够深刻地揭示富有社会内涵的人物复杂的心灵世界。现代人内心世界的日趋复杂丰富,传统现实主义注重外在行为、逼真自然的性格刻画艺术,已难以深刻地表现这种主观情绪、心理感受、内在灵魂的东西。这就会出现现实主义戏剧受表现主义、意识流、舞台假定性等影响,直接深入心灵世界进行创造的探索。从这里出发,现代现实主义刻画形象既注重性格的外在写实,更注重人物心灵情感的内在真实;揭示人物心灵也不再像传统现实主义那样着重挖掘人物内心的潜台词,而是创造“心理空间”或“心理时间”将人物内心世界外化、戏剧化,以鲜明生动的舞台形象将人物的内心活动和内在生命呈现在观众面前。比如狗儿爷(《狗儿爷涅槃》)的性格描写主要采用传统现实主义的写实手法,对其心灵世界的开掘,则借鉴了民族戏曲和西方现代派戏剧艺术。后者,剧作写了狗儿爷的疯癫,写了狗儿爷与祁永年幽灵的对话。狗儿爷疯癫才能“意识流”,他对现实的感受和他内心的波动才能真实地、淋漓尽致地表现出来,他的看似疯癫的清醒才能映衬出现实的反常和荒唐。而祁永年的幽灵既是狗儿爷疯癫的一种表现,更是其心灵世界的舞台外化。狗儿爷仇恨地主又羡慕地主的复杂心理,在他与祁永年幽灵的对话和较量中,荒诞而又真实地表现了出来。新时期的现代现实主义戏剧还努力探索多种手法以揭示人物深层的心理动机和人物的内在生命,比如《绝对信号》中回忆、想象和内心活动的舞台形象外化,《荒原与人》中大段的内心独白、画外音和人物之间的心灵交感,《死水微澜》中以狂放的红绸舞和音乐将人物的内心情感形象化,等等。既运用传统现实主义刻画人物性格的手法,又汲取西方现代戏剧和民族传统戏曲表现人物深层精神活动的艺术,从而使其形象刻画既鲜明生动又富有深度。

刘锦云创作《狗儿爷涅槃》，借鉴意识流、间离、内心外化等手法表现狗儿爷的“疯”是其重要创新。作者说：“这个疯是从内容亦即戏的整体要求出发的。这不仅是人物的原型提示了我，重要的是，我认为唯其疯，才能更有力地揭示这个特定人物的内心世界，才便于更加浓缩地表现我要反映的现实生活和时代特征。”^①如此借鉴就引出了新的创造。因而如上所述，现代现实主义从反映现实、尤其是表现人的心灵世界出发，大胆“拿来”了舞台假定性、象征、荒诞、意识流、间离、隐喻、幻觉、变形、内心外化、歌舞等民族戏曲和西方现代派戏剧形式和手法，使中国现实主义戏剧呈现出前所未有的新特色。此外，如《生死场》汲取绘画的造型意识和平行蒙太奇、定格、倒叙、插叙等电影手法，《绝对信号》中灯光、音响、道具等成为重要“角色”参与剧情发展，以及现代现实主义借鉴民族戏曲和西方现代派而带来的布景中性化、戏剧时空自由、表演兼容体验与表现，等等，都是有益的探索。这样，现代现实主义就突破了传统现实主义在艺术手法上要求现实描写的客观性和生活化，既能以写实的、再现的手法描摹出生活的直接性，又能以写意的、表现的手法挖掘出其深层的现实内涵，“使具象与抽象融合，让艺术形象具有高度的概括力量”，也“有助于现实主义艺术家从现实的经验上升到更高更广的水平面上，扩大理解，扩大作品的内涵意义”。^②

与传统现实主义戏剧强调客观写实，按照生活的本来面目反映现实不同，世界现实主义戏剧发展到二十世纪以来，着重探索的是如何表现人的内心世界：“以最明晰、最经济的戏剧手段，表现出心理学的探索不断向我们揭示的人心中隐藏的深刻矛盾。”所以就像奥尼尔所说的，不能“抱着陈旧衰老的现实主义技巧不放”^③。因而在现代现实主义的艺术表现中，出现再现与表现的交融，幻觉与间离的并用，写实与写意的结合，使其戏剧创造能突破社会现象的表层结构而切入现实社会和人物心灵的深层结构，有着丰富的人生内涵和艺术表现力。其形式和手法带有现代主义气息，但从其正视现实、直面人生，从其开掘人的精神世界并刻画出深刻的艺术形象来看，它在整体上是现实主义的。它是中国现实主义戏剧在艺术表现方面的现代性拓展。

四

现实主义戏剧在中国的兴起，始于“五四”时期《新青年》派的理论倡导。“五四”新文学运动是以思想启蒙为先导的。直面数千年封建制度和封建礼教的“治绩”，先驱者深切地认识到，首先和最重要的启蒙，是揭示现实黑暗以警世醒民，批判国民性的愚昧落后以救出自我，如此，才能真正地改造国民、变革社会。故而，他们特别张扬写实文学，强调要撕破封建文学的“瞒与骗”，“真诚地，深入地，大胆地看取人生并且写出他的

① 锦云《关于“狗儿爷”》，《文艺研究》1988年第1期。

② 胡伟民《开放的戏剧》，《文艺研究》1985年第2期。

③ [美]尤金·奥尼尔《关于面具的备忘录》，《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社1982年版，第75页。

血和肉来”^①。特定时代的社会审美需求,使现实主义成为二十世纪中国戏剧创作的主流。

二十世纪中国现实主义戏剧的发展大致经历了三个阶段。1920年代为初始期。这一时期的现实主义戏剧,就是易卜生为代表的“把社会种种腐败龌龊的实在情形写出来叫大家仔细看”的欧美近现代批判现实主义。胡适阐释“易卜生主义”的个性解放的思想启蒙与批判现实黑暗的文艺写实^②,既是当时中国戏剧界面向世界取精用宏的主要审视角度,也成为1920年代中国现实主义戏剧的创作精神。

从1930年代开始,中国戏剧的现实主义发展主要有两个走向:继续“五四”的批判现实主义,和借鉴苏联、日本等的普罗现实主义、社会主义现实主义以及革命现实主义。其发展趋势,是后者逐渐强盛,至1957年以后完全压倒前者。

1930年代初崛起于中国剧坛的普罗现实主义,对易卜生式批判现实主义的“只诊脉案不开药方”感到不满,强调现实主义必须站在社会的、阶级的立场去描写现实、批判现实,要以普罗意识引导民众去反抗黑暗、追求解放。更加注重现实主义“现实性”与“倾向性”的普罗现实主义,在1930和1940年代中国剧坛具有举足轻重的作用,它给现实主义戏剧在中国的发展注入新的内涵与活力。但是,强调戏剧直接为现实政治服务,使其偏激地将“现实性”理解为只是写现实斗争题材,将“倾向性”理解为只是标语口号的呐喊,由此产生的公式化和概念化,又是与现实主义的“真实性”灵魂相违背的。

与普罗现实主义并进的,是曹禺、李健吾等的批判现实主义。此时中国戏剧家借鉴欧美批判现实主义,易卜生、萧伯纳、高尔斯华绥等魅力犹存,契诃夫、高尔基、果戈理及奥尼尔等影响日盛。尤其是契诃夫,这位在俄国剧坛充斥“口号戏”、“情节戏”时力挽狂澜的戏剧家,因为1930年代中国剧坛遭遇相似情形,人们看到其戏剧的独特魅力,从中找到了充实戏剧现实主义的杰出艺术。并且通过契诃夫,中国戏剧家还认识了高尔基和斯坦尼斯拉夫斯基等,俄国戏剧的批判现实主义传统对曹禺、夏衍、田汉、陈白尘、吴祖光等产生了深刻影响,有力地推进着中国现实主义戏剧的深入发展。

新中国初期,戏剧学习苏联“社会主义现实主义”来“写政策”、“赶任务”,出现了漠视生活真实、宣扬“无冲突论”、掩盖矛盾等严重扭曲现实主义的偏向。1953年前后,苏联文艺界针对“社会主义现实主义”带来的种种弊端,重申“写真实”原则,批判“无冲突论”,要求作家真实地、大胆地描写现实人生,这股“解冻”思潮在中国剧坛引起了强烈反响。1956年前后出现的《布谷鸟又叫了》(杨履方)等“第四种剧本”,即是在“写真实”、“干预生活”、“文学是人学”等“解冻”思潮影响下的戏剧创造。1956年的反思社会主义现实主义和重新评价批判现实主义,也使老舍、田汉等老戏剧家,其《茶馆》、《关汉卿》等剧在审美精神上与西方批判现实主义和“五四”戏剧传统有着更多的关联。这

① 鲁迅《论睁了眼看》,《坟》,人民文学出版社1995年版,第235页。

② 胡适《易卜生主义》,《新青年》4卷6号,1918年6月。

些创作突破了当时剧坛的公式化、概念化框框,是对“五四”精神的回归,也是新中国戏剧现实主义的深化。

但是,随着1957年以后中国社会政治的日趋严峻,“写真实”等理论受到批判,同时由于中苏关系交恶,“社会主义现实主义”被“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”所代替。“两结合”的提出是在浮夸风盛行的“大跃进”年代,它被某些人庸俗地理解为“两结合”就是突出革命浪漫主义,甚至有人用“两结合”去诋毁现实主义。这种没有现实主义基础的“两结合”,乃至诋毁现实主义而突出所谓浪漫主义的“两结合”,使其可以脱离现实而任意空想和幻想,可以漠视生活真实而任意装扮和粉饰现实,完全背离了现实主义审美精神。而1966年出笼的所谓《部队文艺工作座谈会纪要》,将“写真实”、“现实主义广阔的道路”、“现实主义深化”列入“黑八论”予以批判,接着是“根本任务”论、“三突出”论等“高大全”和“假大空”盛行,中国戏剧的现实主义更是遭到彻底践踏。

显而易见,现实主义戏剧在中国没有得到充分的发展,而“五四”时期提出的批判封建思想意识、批判国民性愚昧落后以启蒙民众、变革社会的伟大历史使命也还没有完成,所以,中国戏剧仍然需要撕破“瞒与骗”,“真诚地,深入地,大胆地看取人生并且写出他的血和肉来”的现实主义。正因为如此,新时期戏剧家在被“文革”摧残殆尽的戏剧废墟上首先做的,便是现实主义“招魂”运动。而新时期现实主义戏剧从《左邻右舍》(苏叔阳)、《小井胡同》(李龙云)、《高粱红了》(李杰)、《昨天、今天和明天》(郝国忱)、《红白喜事》(魏敏等)、《天下第一楼》(何冀平)、《黑色的石头》(杨利民)等对“五四”以来现实主义传统的复归,到上述现代现实主义的开放与拓展,它在创作中所取得的突出成就,又昭示着现实主义的强大艺术生命力。同时,它也说明现实主义是一个需要拓展和丰富的创作原则,现实主义本身也具有开放性和吸收性。现代现实主义把中国现实主义戏剧推向一个新的发展阶段。

五

新时期现实主义戏剧的开放与拓展,过去戏剧界和学术界称之为“新现实主义”。所谓“新”现实主义,主要强调它融合传统现实主义、西方现代主义和民族戏曲艺术而在现实主义戏剧形式、手法上的创新。本文称其为“现代现实主义”,所谓“现代”,主要强调这些戏剧审视现实的现代眼光和现代意识。形式和手法的创新当然是新时期现实主义戏剧开放与拓展的重要方面,但是最根本的,还是戏剧家以现代眼光和现代意识审视现实,而带来戏剧的“人学”转向与探索:现实主义从着重社会分析、干预生活、为政治服务转而关注人、描写人,强调戏剧艺术的使命是发展人的精神潜力,开拓人的精神空间,追求人的精神自由,以人性、人道、人格等的全面发展与完善,来重塑人的精神与民族的精神。因此,这些创作既表现出审美客体“人”的真实——人的生存、人的命运、人的生命的意义、人的心灵的复杂性与丰富性,又表现出审美主体“人”的真

实——戏剧家的人生体验、生命感悟和对人本体困惑的思考，它还拓宽了创作主体与接受主体心灵对话和情感交流的精神空间。这是一个世纪来经过几代中国戏剧家的艰辛探索，而不断丰富、拓展和深化的现实主义戏剧精神，是卷入世界戏剧大潮的中国现实主义戏剧与民族现实拥抱，而从传统走向现代的本质内涵。

新时期现实主义戏剧的“人学”转向与探索，其深层的社会原因，是走出“文革”噩梦的中国人开始用自己的大脑去思考现实、历史与文化，去思考人、民族与人类在戏剧中的突出体现。新时期理论界关于人性、人道主义、人的异化的论争，和两次“人的发现”（从发现人的尊严与价值而呼唤把人当作人，到发现人的自身即发现自我的分裂、矛盾与困惑），又为现实主义戏剧的“人学”转向推波助澜。而就现实主义戏剧拓展本身来说，则一方面是新时期以来剧烈、深刻而迅速的变革，人们的社会意识、生活方式、价值观念和审美情趣等都在发生重大变化，“这个巨大的历史潮流推动戏剧寻找新的表现形式和方法，向着多极化方向发展。传统现实主义显然还有它的生命力，但它对表现今天无限宽广、复杂、瞬息万变的生活已感不足，它需要发展，添进新的东西”^①；另一方面，是布莱希特“广阔的现实主义”戏剧观念，苏联的“现实主义开放体系”理论，以及奥尼尔、斯特林堡、迪伦马特、米勒等经典剧作家为代表的二十世纪西方现实主义戏剧新发展的译介，使戏剧家认识到，“五四”以来的中国现实主义戏剧更多是十九世纪末二十世纪初西方批判现实主义的借鉴，随着时代的急速变迁和艺术的深入探索，二十世纪的世界现实主义戏剧，其现实内涵和艺术审美都在不断地丰富与拓展——无论是布莱希特“广阔的现实主义”、苏联的“现实主义开放体系”，还是奥尼尔等的现实主义戏剧新发展，它们都是经过现代主义“擦拭”的现实主义。这使中国戏剧家明白：“20世纪艺术领域里引人注目的现象之一，就是现实主义艺术家对于现代主义艺术表现出极大的兴趣，现实主义与现代主义的交叉、汇合、渗透，已经形成一股潮流。”^②新时期现实主义戏剧与现代主义交叉、汇合、渗透，也就成为发展趋势。而正是在这里，苏联“现实主义开放体系”强调“文学恢复了自己的基本使命——研究人的本质”^③，布莱希特成熟期的戏剧创作“超越仅仅是剧中人体验到的意识，通过文学的概括表现具体的伟大的人类问题”^④，奥尼尔等的戏剧“对于‘人本’研究中所蕴含的强大的思想力量”^⑤，等等，对新时期现实主义戏剧的“人学”转向有着根本的意义。新时期的现代现实主义戏剧主要是在这里以其执著的艺术探索，丰富了中国现实主义戏剧的精神内涵与艺术表现力。

1990年代以来，现代现实主义在手法、形式方面的探索已经汇入戏剧主流，当年

① 丁扬忠《谈戏剧观的突破》，《戏剧报》1983年第3期。

② 胡伟民《开放的戏剧》，《文艺研究》1985年第2期。

③ 转引自倪蕊琴主编《论中苏文学发展进程》，华东师范大学出版社1991年版，第133页。

④ [匈]格奥尔格·卢卡契《批判现实主义的当前意义》，转引自柳鸣九主编《二十世纪现实主义》，中国社会科学出版社1992年版，第81页。

⑤ 李龙云《走访奥尼尔故居》，《荒原与人》，中国社会科学出版社1993年版，第559页。

的创新如今已是习闻常见,而它更为重要的方面,即现代现实主义戏剧的“人学”转向与深化却往往被忽视。有两种倾向:一是视“战斗精神”为现实主义“传统”,注重戏剧的政治、社会功利;一是沉迷于个人情趣、寻欢偷情、吃喝拉撒等,缺乏思想、理想和激情。这两种创作其外观都不乏“现代现实主义”,但其深层内涵,却排斥、摈弃了现代现实主义审视现实的现代眼光和现代意识。“现代”形式和手法成为苍白、空虚、庸俗内容的绚丽包装,甚至给予保守教条、愚昧陈旧的理念以时髦形态,而缺少现代现实主义对人的生存、生命和对人类共同的痛苦与欢乐的关注与描写,戏剧呈现缺少深刻的现实体验、生命感悟和哲理思考。这同样是现实主义的异化,它使中国现实主义戏剧再次面临“失魂”的严重危机。从这个意义上说,戏剧的“人学”转向与深化,是新时期现代现实主义戏剧获得重大成就的根本所在,也是它给予当前中国戏剧发展的深刻启示。

论当代中国戏剧新质

——视听娱乐

南京大学文学院 周安华

美国戏剧家理查德·谢克纳在谈到冷战结束后多极化世界的多重困顿时,曾强调:开放与颠覆的历史中,“文化人的使命应是尽可能清晰地在情感上、逻辑上表现当前的变化。尽管人们在追求经济与政治的平等,我们需要寻找各种方式来表现个性及文化的差异。”^①显然,容忍差异,揭示变化,寻求共赢,不仅在当代多元文化的对话、融合中具有意义,而且在当代戏剧艺术的嬗变考察中,也具有极重要价值。因为后者是前者更替演变的晴雨表。基于“尽可能表现当前变化”的自觉,也为当代戏剧诡异、奇丽的流向所动,我们乐于悬置固有的戏剧理念,而从娱乐特别是电影专属的视听娱乐着手,系统考索当代戏剧新质滋生的若干历史情态。



诚如吉夫·皮克所言:“戏剧趋向脱离特殊的、具体的而向一般的、抽象的思想发展。相比之下,电影则倾向脱离一般而趋向特殊化。”^②就是说,从本性上看,戏剧重视的是抽象的概念和意图,而不是感觉和物质现实,这与它的“媒介特质”相关。与电影摄影机械的记录功能不同,戏剧的媒介从来是虚设的、片段的、临时的,正因为如此,它无法获得描述的内在连贯性和全程全方位的真实性的。由此戏剧传统自然成为了“思想的王国”,且凭依这一点,戏剧获取着广泛尊崇。但是,二十世纪后半叶,多元发展是时代主题,东西方从对立走向协作,不可阻挡的多极化趋势改写着当代社会经济、文化的内涵,它也必然改变当下艺术的观念和走势。正像法国著名学者亚尼克·芒什尔所说:“当代戏剧写作(我要强调它是多样的)先是预示,后又见证了意识形态的消失,但在此之前它已经彻底摒弃了一切诸如流派、潮流或‘宗派’的概念,如今它更是乐此不疲,甚至不遗余力地培育着各自的不同、变异与个性。”^③正是在此情形下,戏剧艺术出现一系列游离甚或背离传统的变化,视听娱乐元素迅猛滋生,即是其重要的基因变异之一。

当代戏剧娱乐潜能的发掘,体现了戏剧家们对感觉和物质功利性的瞩目,似乎也

① 理查德·谢克纳《五种先锋派,或……或不存在》,《戏剧艺术》2000年第5期。

② 吉夫·皮克《用当代人的眼光比较电影与戏剧》,《戏剧》1995年第3期。

③ 亚尼克·芒什尔《关于当代法国戏剧写作中的若干尝试》,《戏剧艺术》2003年第5期。

暗合了当下公众观赏心理的悄然嬗变,娱乐——激活、释放、感官愉悦、情绪分享,是政治情结消解后戏剧审美心理宽松化一个极其自然的结果,也成为戏剧人个性伸展的合理策略,其中隐含着他们走进腹地探询戏剧意义的强烈冲动和以自我的边缘化对抗、颠覆主流话语的艺术智慧。而当舞台娱乐力图充沛化,要真正获得表现效能时,戏剧家们又发现它受到浓重的道德、政治习俗限定,且不说性、暴力和恐怖等“过度刺激”仍禁忌林立,阻碍着其呈现,就是西方舞台时有的时政讥讽、领袖比拟,也绝非可以轻易复出,这决定了戏剧娱乐只能在视听娱乐的方向上寻求最大释放和实现。即以视听作为娱乐的手段,以娱乐作为戏剧视听的目的,通过视听娱乐获得当代戏剧实现的新鲜感、纵深感。

当代戏剧的视听性,虽然是一个感受的概念,却不是一个纯粹的浅薄的感官满足概念,更不是一个排斥哲学和思想的概念。它只不过是强化了视(可视)听(音效)的舞台动力,以求更完美地展示思想和心理,激发人们的精神愉悦而已。同样,当代戏剧娱乐,虽然也以排解精神郁积、追求快乐心境为中心,但是它是伴随着戏剧成为“高雅艺术”而尽显高雅趣味的娱乐,充盈着时代的蕴涵和生命本身的乐趣。如果有谁用文明戏没落期民兴社《刁刘氏》一类纯感官刺激的“骑驴唱春”式“娱乐”来理解当代中国戏剧的视听娱乐,恐怕就与我们南辕北辙了。因为说到底,在各种流行文化炫耀一时,商业化的感官消费“热潮”夺人眼目的今天,戏剧终究被中产阶级们视为精神家园,视为一种触及灵魂的交流方式,视听新质的繁育滋生,不过是戏剧在骤变的时代寻求与自己的“同志——目标观众”精神对话的主动性选择之一。

当代戏剧的视听凸显不是无缘由的冲动,而是符合戏剧本质的延伸。戏剧自古以来被视为“用人这种颜料来绘画”的艺术,行动是戏剧的本性,行动也是剧场空间的主视点。德国戏剧家奥·威·史雷格尔就曾指出:“剧场是多种艺术结合起来以产生奇妙效果的地方,是最崇高、最深奥的诗不时借着千锤百炼的演技来解释的地方,这些演技同时表现滔滔的辩才和活生生的图景;在剧场里,建筑师贡献出最壮丽的装饰,绘画家贡献出按照透视法配置的幻景,音乐的帮助用来配合心境,曲调用来加强已经使人激动的情绪。”一句话,剧场以其视听兼具的艺术特质彰显魅力。从剧场可见“一个民族所拥有的全部社会和艺术的文明”、“获得的成就”;剧场“对不同年龄、不同性别、不同地位的人都有一种非常的吸引力”,“它一向是富于聪明才智的民族所喜爱的娱乐”。^① 承认戏剧的声色性,并将之视为戏剧娱乐的核心,正是对戏剧艺术本质深刻把握的体现。法国浪漫主义戏剧旗手雨果就说过:“舞台是一个视线的集中点。”“戏剧应该是一面集聚物像的镜子,非但不减弱原来的颜色和光彩,而且把它们集中起来,凝聚起来,把微光变成光彩,把光彩变成光明。”^②视觉的鲜活性、聚焦性成就了舞台艺术感召力的基础,而它正是当年浪漫主义戏剧的超越之处。

① 奥·威·史雷格尔《戏剧性与其他》,《西方剧论选》(上卷),北京广播学院出版社2003年版,第275页。

② 雨果《〈克伦威尔〉序》,《西方剧论选》(下卷),北京广播学院出版社2003年版,第325页。

对戏剧效果与视听张力关系的理解,到了近现代,可以说更加深刻和准确。布莱希特在论述史诗剧时,强调指出:“由于技术的成果使得舞台有可能将叙述的因素纳入戏剧表演的范围里来,……幻灯的出现,舞台借助机械化而取得的巨大转动能力,电影,使舞台装备日臻完善。”由此,“舞台开始了叙述”。布莱希特对着力于“舞台叙述”的戏剧给予了高度评价,认为它是“把现代戏剧发展倾向表露得最为成熟的阶段”。^①在《与杰作决裂》中,安托南·阿尔托也坚称:“我主张通过戏剧恢复一种观念,即对形象及引发焦虑的手段的具体认识,就好比中国中医了解人体全身的穴位,只要扎这些穴位,它们就会反应,起到最微妙的作用。”他特别举出“残酷戏剧”的实践,说它的“音响是持续的:声音、噪音、呼喊;最重要的是它们的振动性,然后才是它们所表现的意义”,并且,“灯光随后也加入到这些愈来愈纤细的手段中来。灯光不仅是为了涂色或照明,它还带有自己的力量、影响、启示。”^②显而易见,在二十世纪的戏剧思想家们看来,剧场本来就是视听空间,因此,鲜活的整体的视听元素对叩动观众心弦,传达戏剧主旨,有着特殊效能。尤其是现代舞台技术的发展,使戏剧视听功能的浮出具备了物质基础,而早已被理论家们关注的电影艺术的启迪,更使舞台空间视听的交响与共鸣获得有益的参照。因而“视听戏剧”的崛起,无疑势在必行。

与此相应,视听元素作为戏剧构成,并不是从当代戏剧开始的。我们所谓“新质滋生”,主要是为了说明视听元素在当代戏剧实践中已经从现代戏剧时期偶有所为的实验点,转化为当今新舞台张力的核心之一,转化为与性格、冲突、情境等量齐观的戏剧“新质”。事实上,早在二十世纪二三十年代,洪深、田汉、陶晶孙、陈楚淮、向培良等人的戏剧创作,就有了挖掘戏剧视听潜能的自觉,其尝试或可称为轰轰烈烈。宣称“受了人生的刺激”而创作《赵阎王》的洪深,一向是把舞台当作声影斑驳的生机天地的,《赵阎王》不仅极其细节化地呈现了“营长的卧室”鸡零狗碎的陈设:铁床、狼皮褥子、桌上的手枪和军刀等等,非常详实地“抖落”了作为“当差”的赵大惹眼的装束、动作,而且用惊心动魄的声形力量演示了一个扭曲、痛苦的灵魂——窃取饷银前的彷徨,窃取饷银后的恐惧、迷狂。特别是赵大逃向黑林子之后,洪深以醒目的视觉物象和紧张的音响“跟随”和逼迫主人公,通过幻觉、回忆反复营建或渐弱或渐强的视听节奏,一次次引爆人物内心的焦虑,那一阵阵风吹入耳的铜鼓声,那猛然退后,两眼逼视的惊骇大叫,那惨惨微月下危然耸立的古木,那若有若无、呜呜鬼哭伴随着的闪烁鬼火,黑影、跌跌踉踉奔入、枪声、渐明现出的衙门和横眉怒目的衙役……作者用七幕的戏剧时空,十分精彩地演绎了一个精神恍惚的反叛者极具戏剧性的悲怆命运。黑林子和树后转出的冤魂、“血淋淋”的意象等足够强烈的视觉影像拆解了观众,怒号的阴风、咚咚鼓声和主人公凄惨的呼喊交汇在一起,形成一道击穿人的电流!即时的视听冲击力量可以说根本强化了该剧的文化内涵,使赵大之死在灵魂和肉体双重意义上成为“真诚邪恶”的

① 布莱希特《娱乐戏剧还是教育戏剧》,《布莱希特论戏剧》,中国戏剧出版社1990年版,第69—68页。

② 安托南·阿尔托《与杰作决裂》,《西方剧论选》(下卷),北京广播学院出版社2003年版,第586—587页。

祭礼。

《获虎之夜》、《名优之死》等作品,从戏剧语境上说都是本土化、民俗化的,它们摆脱了田汉初期的小布尔乔亚自我玩味的情致,而具有了鲜明的观众意识。正像田汉自己说的:“话剧则务求反映民众最低生活,表现形式务求与时代同其速度(Tempo),使渐成且易成民众所有之物。”^①他曾明确宣称:“戏剧是民众创造(Create)与享乐(Enjoy)的机关。”^②由此,舞台视听快感的建构,即为田汉观众意识的必然反映。《获虎之夜》所勾勒的冬日山村猎户生活画面,既以“火房”、“草围椅”、“猎枪”、“虎叉”等视觉符号和“人声对话”、“猎犬声”、“抬枪响”等听觉符号动人,更以“一家人围炉向火处”、“谈嫁”、“抬虎”等戏剧动作动人,甚至熊熊炉火旁主人绘声绘色讲打老虎的故事,也给人浓郁的趣味。可以说,流动的山居光影使《获虎之夜》呈现为一部真正新鲜、悦耳的猎户传奇。《名优之死》可谓参透了戏迷的窥探心理,“大京班”内招招好看,段段好听,作品以出奇的视听构架实现了与题材的匹配。作为反映京剧演员生活的戏,田汉不仅让观众清楚地窥见戏班后台的“洗面化妆”、“花旦理鬓”、“穿裤着靴”,引起其视觉兴味,而且不时穿插女主角刘凤仙内唱《玉堂春》,刘振声内唱《乌龙院》的段子,以及“台下叫好之声,和许多怪声”。扮戏、弄琴和吊嗓子……圆润缝合的视听技巧聚合了矛盾,使剧作免起鹬落,有滋有味。作者之于戏剧传达曰独知其三昧也。

与津津于戏剧社会价值的洪深、田汉们不同,着意于现代主义戏剧实验的陶晶孙、陈楚淮把舞台的视听“功能键”拨到最大,以求像敲出重音符一样敲出人物独特的内心痛苦,揭示无望的生命状态。《黑衣人》惟恐人们看走眼,甚至不惜让情节萎缩,以使观众聚焦于戏剧家直观呈现的阴郁黑衣上。这是一个月黑风高的故事,也是一个泯灭了时空、情节的“故事”。剧中“主音律”是黑衣人和弟弟 Tett 的死亡对话,而“复调”或“和弦”则是神秘的“风雨声”、“雷声”、高分贝的黑衣人误杀弟弟的枪声及随后的“人声”。观众的视线随着黑衣人的声音游弋,在转瞬间领略生命的狂野、爱恨情仇的劲舞,看到在劫难逃的死之无奈。而陈楚淮《骷髅的迷恋者》中的老诗人,把心爱的骷髅当作礼物送给了歌女,同时也就把怪诞当作礼物送给了观众。这是一个足以让整个剧场呆立的视像,比老诗人惊惧的“风声”、“脚步声”、“窗上的影子”(死神)更寒冷、更苍凉,它是再美妙的歌声也无法超度的心死造像。显然,虽未洞烛社会和人生的全部玄秘,但剧作家们已了然生死爱恨的真谛,所以他们用了足够摧毁一切心障的焦点场景,来“大色块”陈设自己的灼痛、不安和抑郁。视听手段的介入使象征派戏剧简约而内蕴充沛。

由上可见,戏剧视听元素的彰显和放大,是变革世纪“时代气韵”的反映,是进入互动共生语境的戏剧艺术文化适应性的反映,戏剧的“视听化”不惟与现代戏剧理论的演进不矛盾,而且对人类戏剧哲学的发展可谓是推波助澜;同时,戏剧“视听化”不惟不减

① 田汉《南国对于戏剧方面的运动》,《田汉全集》第15卷,花山文艺出版社2000年版,第8页。

② 田汉《我们今日的戏剧运动》,《田汉全集》第15卷,花山文艺出版社2000年版,第16页。

损戏剧固有的魅力,而且在现代戏剧实践中获得了大量成功的经验,极大地丰富了舞台艺术的历史表现力。正是凭依理论和历史适宜性的“土壤”和“气候”条件,当代戏剧的视听元素蓬蓬勃勃伸展起来。

二

必须指出,在激烈的社会和民族矛盾笼罩剧坛的情况下,现代戏剧虽然拥有兼收并蓄的艺术开放语境,能自由地借鉴和运用最新的外国戏剧理论,但巨大的“解放”压力带来的无可厚非的功利选择,使戏剧现代性的通道格外狭小。具体到戏剧视听元素的成长上,我们看到一系列颇具意味的错位:一方面,虽然一些灵动的戏剧家开始尝试舞台的立体化、声效化,但更普遍的是原初话剧“席勒式传声筒”的追求,另一方面,尽管在洪深、田汉、陈楚淮等人的舞台剧中,色彩、构图和音响被异乎寻常地强化,视听性已能够清晰地被识别,但说到底它们只是呈示性格、情绪和思想的媒介,是实现更激进的社会意图的工具,这使它们不能不以随意性、附加性和应景性的特征,黯然失色于戏剧意识形态的浩大追求,而无法成为戏剧历史中真正的“新质”。

而当代戏剧娱乐化选择中的视听建构,则完全不是如此。当代戏剧视听建构,既是观念和情绪的载体,也是观念和情绪本身;既是哲理的“制动钮”,也是情致的“放射源”,它们在贯通观赏心理的基础上作为独立的要素,隐喻了戏剧精神的复活和舞台快感的升腾,它们让生命智慧更丰盈地面对一个个渴求的观众,使剧场人文更生动地融入现代社会心理结构中。其毋庸置疑的影音性、夸饰性和点染性,颠覆了戏剧——性格、冲突、语言“三驾马车”的格局,改写着戏剧封闭的审美模型。作为读图时代的戏剧“脸谱”,它以更鲜亮、更直白、更充盈的力美形式,重建着戏剧感性;作为现代电影视听的舞台延长线,它在双向反馈交流的“独门绝技”上嫁接了声光媒体的夺人之术。显然,渐行渐近的视听娱乐不容小觑。

事实上,当代戏剧发展的历史正是视听元素大膨化的历史。

最早是1985年陶俊的《魔方》,以舞台视听性的大胆试验,“革”了戏剧情节连贯性、人物性格化的命,“几个风格迥异的小品”,以变幻无穷的色块、符号化的时尚音乐,以默剧、时装表演、单口相声、青春舞蹈、哲理短剧等舞台形式,浓墨重彩,端出一盘新异而美味的视听大餐。接着,《WM》借鉴戏曲“做”的手法,在舞台上搬演了“偷鸡”、“宰鸡”、“吃鸡”、“跳河”等假定性动作,并以男女乐手的电子琴和定音鼓演奏切割和转换时空,显示了即时的情绪代谢的追求;《一个死者对生者的访问》通过歌队和面具探询道德困境,强化了人物内心冲突的视觉化,贯穿的忽隐忽现的鼓声,夸饰性渲染着特定情境与氛围;高行健的《野人》则在“化西方”的追求中,热衷于“多声部”效果的营造,淳朴、热烈的“薅草锣鼓”,喜庆、高亢的“上梁号子”,神秘、有趣的“赶早魃雉舞”,活泼、柔美的民间花歌“陪十姐妹”和野人舞、伐木舞构成“多视象的交响”,呈现了令人惊异的“声画复调”性,使视听元素成为一种超越性元素。《桑树坪纪事》以歌、舞独具匠心

的运用,改变戏剧审美感知模式,写实性和舞蹈化动作在黄土高原的民俗趣味上融为一体,仪式化悲剧场景由于音乐介入,展示着生的滞重与苍凉……

显然,八十年代探索戏剧和小剧场戏剧追求视听美感,甚至在某种程度上形成视听主导,与戏剧革新的强烈冲动有关,与摆脱了票房控制的自娱性需求有关。视听质戏剧尝试揭示生命和历史的本质,以感动、感染为目标,以一两个情绪裂变为支点恣意涂抹,在“当众表演”、“即时交流”中,突出“音画印象”,诱发观众视听介入。戏剧家们每每像善用七巧板的魔术师,挥霍性地运用色彩、节奏和声音诉诸观众的眼睛、耳朵,使演空间格外绚丽璀璨,最终显现出思想和美学的深度。

九十年代之后,伴随中国开放进程的加快,市场经济体制的逐步确立,当代戏剧生态环境发生了重大变化,以娱乐和表述为目的,以强调趣味共性为理念,使当代中国戏剧悄然疏离崇高、疏离自恋,而与大众文化、流行文化相结盟,这是一直处于“高雅艺术”行列的戏剧应对消费型社会所作出的适时姿态。而这种姿态反映在创作上,就是重视生命片段的咀嚼品味,重视从平民素材中把握生活意义和价值,将表现的智慧聚焦在心灵和情感上。具体到舞台上,就是更为大胆的形式负载能力的实验,更为充分、完满的视听价值与功能探求。

于是,我们看到,独角戏《单间浴室》、《童叟无欺》将个人化的人生际遇,以新奇的场景进行类似电视的微观化、近景化敷陈。《家丑外扬》把推拉摇移甚至“特写”技法融入舞台总体调度中,演员与观众“谈心”的垂直交流出现在演员“当众孤独”的表演中,具象性舞台景观里也融入了诸多假定性成分,隐喻的手法、象征的符号,大大强化了剧作内涵的可观性凸显。而以银幕式场景,构筑醒目的舞台意象,是《我爱×××》的追求。在还原和探询历史,寻求宏观启示过程中,该剧对戏剧视听的实验是超前的、彻底的,娱乐元素的放量介入将枯燥的“青春宣言”演绎得气韵万千,令人目不暇接。台湾绿光剧团的《领带与高跟鞋》以定格和滑稽舞蹈来酬答世俗化的视听戏剧乐趣,夸张的表演与写实的场景对接,把动感的都市一族其边缘化、机械性的生活呈示在观众面前。《思凡》以“形体戏剧”和“拟音戏剧”的洒脱表达世俗至尊主旨,戏剧空间被视听化,意趣顿感盎然。一对年少的和尚、尼姑终日念佛看经,为往来香客的鲜丽、潇洒所动,决然出走……编者用音画合成技法来叙述,捕捉即时的感官愉悦,哲理的戏变成了“目击的戏”。《生死场》则以“视听共鸣”为艺术标高。编者几乎将每个场面都“制作”成色彩、构图独异的可视画面,变成真切记录生活行状的同时期声,化为能用镜头阐释的愚昧苍凉乡野。导演田沁鑫像美国戏剧家阿瑟·米勒一样,“追求更完全的视觉化”,她在展示生生死死忙碌着的人,而不是“说着话的人”,剧中无论赵三、二里半还是成业、王婆,都是表情、手势和动作的“这一个”,观众能够辨认出来,唏嘘、憎恨、怜悯……至于《风月无边》、《阮玲玉》、《纪念碑》等也无不在情理诉求中,把握舞台具象的符号,贯穿阐释的音乐,使作品在视听效能上胜人一筹。

由上可见,由于长期的“娱乐饥渴症”,由于文化转型带来的艺术转型,当代中国戏剧以极度的敏感和到位的反应,果决而迅捷地开始了戏剧视听试验,一大批作品借助

色彩视象与音响快感,放逐了沉闷的老旧的戏剧话语,而重构了舞台趣味空间,视听与娱乐的同构互动,将分析的戏剧变成了感受的戏剧,将宣教的舞台变成了愉悦的舞台。

值得我们研究的是:当代戏剧的视听元素是在什么意义上成为一种价值元素,它又如何以完满整一的构成,成为戏剧现代性、舞台感召性极其重要的一环呢?

回答是:当代戏剧的视听娱乐探求,在下述方面凸现着意义和价值——

1. 缩减对白,“放大”动作、色彩和道具,借视听结构完成场景的品质升级

当代戏剧在现代性转换中,寻求价值的日常化,把握人生质感的描摹,因而它们在语言上钟情于萨勒所说的“减法艺术”,尝试动作、色彩和道具的直观呈现,并由此发掘背后的意义,形成了一种奇丽的剧场效应。《桑树坪纪事》中两个“围猎”的场景——村民们对叛逆的恋人榆娃、彩芳和将被公社征去宰杀的老牛的“围猎”,本来可以用情节叙事解决,然而,导演用心设计视听动作,浓墨重彩予以了立体展示。我们看到:歌、舞映衬的热恋中的榆娃和彩芳,周围“忽然出现了一个闪动着的光环”,光环“骤然变成了桑树坪愤怒的火把”,一对爱侣被“团团”围在窑中。强烈的色彩和由远而近的画面,让观众恐怖、惊战、揪心,桑树坪人的愚昧、凶蛮“跃然台上”。而“猎牛”更为真切:猩红的色调,凄厉的惨叫,音乐声中,围着老牛“豁子”的村民们无奈下疯狂号叫、追打,而“豁子”躲闪、翻滚、乞怜,整个场面被慢动作化、舞蹈化,震撼性音画深深嵌入观众眼帘之中。古老的钟声、悲痛欲绝的诘问,赋予情境巨大的诉求力,带给人们关于民族劫难的凝重思索。

感动元素的外在化,带来鲜明的“视像感”,成就浓烈的生命色彩。《生死场》把灵动的影、音缝合及彰显作为灾难深重的乡野生命真实的展示手段,导演十分在意场面的构图,动静之间努力寻找其视觉的、听觉的谐调性和合法性,段落的切换,自由而流畅,就像掀开一页页图画。当赵三“整死东家”,赵妻豪情万丈,身穿红褂的她,背着丈夫巍然挺立:“高高的,高高的……”,此景紧扣着观众心弦;而当饥寒交迫的金枝由于临盆回到屯子,在羞辱中生产,导演给出一组“慢镜头”——凄婉的音乐,血色的黄昏,金枝痛苦地扭动、翻身,一点点领受炼狱般的煎熬,舒缓的镜象节奏聚焦着观众的目光。“行大于言”的影音机趣,既利于揭示性格真谛,也便于透视生灵隐秘。剧中,成业和金枝私奔,聚首中,欲火中烧的成业像动物一样去扑金枝,躲,又扑,导演以仿生化动作来“演示”性逐,提升着表现力度,情景的可视机制引发观众强烈惊骇和怜悯。

主观、实用的原则渗透在视听布局中,感性印象变得绚丽多姿。《生死场》的编导者不拘泥于系统和独异,也不希冀观赏者“目瞪口呆”,她将多种手段组合在一起,进行“化视听”的运用,取得了出奇制胜的实效。比如,戏开头,赵三们愤愤于东家加地租,于是整死二爷。导演在中场置一布幔,以灯光映现,只见其后镰刀挥舞,几个人影搏斗着……好像皮影戏一般蕴蓄且生动,倏忽间“二爷”倒地。又如,儿子私奔,胆小怕事的二里半阻拦未果,陷入去赵家提亲的屈辱回忆,编导者通过聚光、二里半同位“化入”、“化出”,即将该段落轻松铺展开来。再如,惨遭日军杀戮的村民们揭竿而起,激扬

的关东调子响起,火光灼灼中,幕布上出现茂密的青纱帐……借着视听编码,《生死场》把愚昧、麻木和顽强、宏大——一点染得淋漓尽致。

色彩、动作和道具的表述功能,光大了精神思索的使命。在《棋人》中,为了凸现棋人怪异、偏执的命运轮回,导演刻意安排了一个引人注目的贯穿动作,即造“铁笼子”。大幕拉开,主角和棋友们,运架子的运架子,拉钢网的拉钢网,焊花四溅,金属撞击声四起……消防员上场巡视,满台材料“横躺竖卧”。这个长达四五分钟的“加工作业”,似是“偏题”的,却是完整视听的,观众起初感到费解,而在动作不断延续中,人们“看和听”出了名堂:铁笼子是痴迷者际遇的象征。该动作并非角色指向,而是视觉指向,这使“惊骇效能”即刻成倍增长。而澳门石头公社的《拾遗记》极大地发掘了身体的视听意义,偌大的表演区作为一个声、光、电的视听广场,动、静、舞,全被胶合在一个复合的动作装置中,去除念白的肢体“书写”,奔泻的流水、失态的疯跑一次次引起人们的惊奇。剧作剥离语言,而醇化动作,美化色彩,在多媒体形式中描述“在生命中不断找寻、失去、又再找寻的状态”。演员幽幽的飘移、水幔中的翻滚匍匐、音乐和灯光的反差,构成《拾遗记》独特而强劲的感性话语,使作品以视听“全建制”确立了自己的先锋范式。在这里,戏剧回归于原生状态,故事质被玩耍质所取代。

2. 以音乐赋予情境生命感和视觉快感,进行观念与价值“诉说”

当代戏剧重视听觉的感染性,在情绪的渲染、情境的更迭中,始终坚持饱蘸音乐因子来凸现戏剧主旨,涂抹舞台的现代意蕴、色泽,独具个性和品位的音乐,造成了令人如痴如醉,亦真亦幻的剧场效果,彰显了音乐崭新的舞台形象意义、审美律动意义、诗意传递意义。

早在音乐故事剧《搭错车》中,滞重、哀婉的音乐就成为阿美等人命运的主宰,欢乐与悲伤、坚毅与彷徨都被音乐深入、动情地予以演绎。特别是《酒干倘卖无》那悲楚、悲苦的奏鸣,被作为“涵盖阿美、哑叔命运情感的符号”,升华了严酷现实的苍凉辛酸。《野人》的音乐构成则是缤纷、宏观的,在描摹惆怅和痛惜时,它与动作、语言形成“和声”,显现了对环境和生存信念深重的忧思。工匠头和众工匠的联唱、潺潺的流水声、吹吹打打的迎亲锣鼓和喧闹的“陪十姐妹歌”,以立体的律动,构造了一个诉诸视听的悲凉现实,真正触及了观众的精神深处。

作为激情力量,音乐的总领性、化合力,推动场面的哲理化和升腾感,浓郁的泥土气息和鲜明的地域风格,再现着当代生活意蕴。在《桑树坪纪事》中,广袤、凝固、辽远的西部风情,是与质朴、粗犷、清婉的音乐连在一起的。剧中反复回响的“中华曾在黄土地上降生”,赋予剧作灼照民族灵魂的基调,并使剧中彩芳、陈青女们个体的命运彼此扭结,形成桑树坪闭塞、愚妄、荒唐的悲剧图卷。同样,《翠花,上酸菜》中的“俞白眉”、“齐格飞飞”们的乖戾、可笑,他们极度夸张的、扭曲的、与众不同的动作,是在戏谑化的《东北人都是活雷锋》的民俗音乐中呈现的,反讽的变腔的调子营造了一种氛围,一种状态,没有“戏”的观念和音乐的统掣,导演不会将上场人物都弄得万分鬼祟,而将

“女友”们的贪欲和自私通过擦得很高的箱子、通过霸道的怪叫、“放电”的嗲声传达给观众。

音乐与对白交叉、音乐与舞蹈同构,改变了情感频率,构筑起唯美的视频。《我爱×××》舞台漆黑,地脚闪烁荧光屏的光亮,在观众潜意识急切的视觉寻找中,“我爱光,我爱于是便有了光……”的朗诵声起。而后在“拉拉拉”的歌声中,台上银幕滚动着记录1900年以来大事的字幕,观众沉浸在视听历史的情绪中。而“停电”段,变调的“播音声”,打火机的火光,舞台声画蒙太奇强化了观众“幻感”的心理体验。借银幕上毛主席接见外宾的纪录片,编导顺畅地完成了影剧的“即时性互换”。《领带与高跟鞋》以嬉皮式舞蹈及音乐调动观众视觉听觉反应,稀释上班族生活勾勒的刻板与单调。该剧隔一个段落就安排有一段制动所有角色、节奏感很强的舞蹈,或模拟上班挤车的辛苦,或表现办公室的机械、乏味,配之以变异的进行曲曲调,夸张中尽显迷失与无奈。由于颠覆了戏剧冲突,舞蹈音乐成为结构的串联线、意趣盎然的“戏眼”。叙述反被拆解为一个个娱乐单元,“点”到情至,整体的活泼生动确乎是显而易见的。

还原于“戏曲剧场”,由于多功能和角色化,音乐更显气韵生动。锦云的《风月无边》一如主人公李渔所说的是“赏于心,悦于目”的。该戏音乐作为贯穿线,既是戏班的民俗背景,也是风月李渔的陪衬,还是剧情氛围的解说,它赋予剧作以儒雅的“音画时尚”妙趣。戏一开场,牙板声中,李渔给主演《比目鱼》的雪儿和霁儿说戏,台口上戏曲音乐就一直回荡着,缥缈悠扬,而当李渔与一灯和尚、蒲松龄船上谈天,听蒲松龄说字,音乐声仍时断时续,渲染和映现着,成为台上不可或缺的“角色”。与田汉《名优之死》穿插戏班演员的唱段以求鲜活感不同,《风月无边》运用“戏中戏”手法,使练声式的单唱变成了戏曲片段的对唱,雪儿和霁儿从戏里到戏外,恍恍惚惚,琴声鼓韵,更突出了雪儿投江结局的悲剧意味。显然,听的复调化,增加了作品的悠长意味。

3. 以“中近景”追求“触摸感”,强化舞台的视觉认同效能

在当代戏剧里,动作、神情变化、油彩、台词和手势刻意寻求着与观众心理、情感的贯通。当着大剧场的远景变成一个个“中近景”甚至“特写”,当着观众被眼前演员的眼神,其瞳孔的光芒,其额角的汗水打动,他已不知“高台教化”为何物,他确信视觉的力量,他也认可“眼前的真理”,并心悦诚服报之以掌声。

在《火神与秋女》里,褚大华和“狗熊”大哥友情深重,但他们又都真挚地爱着秋妹,逼近的观演空间里,每个人精神深处友情与情欲的冲突都被旗鼓喧闹地表现着。厚道的秋妹要走了,褚大华、王立熊为心上人饯行,内心一万个不舍,却强作欢颜,他们端起送行酒一饮而尽,浓郁的酒香即刻弥漫在观众席中……场上,因酒精而涨红的脸、因悲怆而发的深重叹息声、郁郁的乐声,真切传达出两个底层矿工对不幸少女深深的怜惜——而这一切都被视觉“润饰”和丰富了。《天上飞的鸭子》里,那位现代派女诗人,以其新奇和另类给观众深刻印象。显然,孤独涵养了她的乖戾,而偏激造就了她的虚无,“食洋不化”的她高居于铁架子搭的“空中楼阁”之上,似乎被生命的痛苦、爱的真谛

折磨得灵魂出窍。然而,凝神思索的她也会饿,也乐意尽享美味佳肴。当刚刚还宏论迭出的女诗人,一瞬间,无视男主角的饥饿和钱包,失态地大嚼大咽时,观众为这反讽的镜象不免哑然失笑,大跌眼镜。

舞台的“拉近”,意味着交流方式的升格,即心理的获得感同身受。作为网络时代写照的《我的第一次》,在池状舞台演出时,演员与前排观众距离不到一米,导演将主人公的卧室、工作室以敞开式面对观众,男女演员与观众水平视线交流,其行、坐、卧,其眼泪、咆哮、温存,都一一强烈地感染着观众,贴近的视像代表了对观众精神认知的洗礼,也在这一刻实现个体观念有力的“改写”。《我爱×××》中,同处一室的几个人仿佛重放镜头似的刷牙、换频道、睡觉、拎着箱子出门……满目货真价实的生活,它们和在没有任何布景及支点的空空“单间浴室”里,演员魏宗万以身形虚构,辅以评弹等说唱艺术,幽默夸张地表现普通人的狡黠一样,在流转的“纯”动作性中,直喻着“关于人”、“关于岁月”、“关于生命”等等滞重的主题。距离使视像充盈了,也使观众的自我得到充盈。

“中近景”创造了共生型的观演关系,也营建着主客的精神对话。一方面,小剧场格局中,戏剧的细节通过视觉赢得观众心理呼应。如《思凡》,聚焦于镁光灯下的可视性场面,快速变化的人物表情和行动,完全是心灵透视镜似的。在咫尺之间,在仙桃庵里,小尼姑色空整日“烧香换水”,绕回廊散闷的寂寞无聊,小和尚本无无心向佛,闲极而动,一边扑打蚊子,一边“虔诚”念“阿弥陀佛”的滑稽可笑,都借助背景虚化,凭依“中近景”声情重心的突出,而使观众感到身临其境,认可主人公的精神反叛。另一方面,大剧场格局中,以舞台空间的多重复合,以远、中、近景的透视性,构成“推拉”的视觉处理效果。《风月无边》中——文武场面被置于舞台深处,只是看得见的“作场演戏”;而中、前表演区灵活调配,一暗一明,李渔趋前至光区下感叹,犹如“拉近”;前区灯光暗下来,中场复明,袁姨和“铁笛子”一番评说,好像“推开”……这种场面调度与剧作表现冲破世俗拘囿的精神自由十分和谐。可见,晤面情境下,视听机能成为观演之间真正的纽带。

4. 否定多元视点,激活舞美张力,谋布大气度隐喻空间

在高度写实的布景中,观众容易陷入叙事故事时空,而丧失即时的视听乐趣,因而当代戏剧家十分注意以“空场”和“净场”来使观众视线集中到戏剧情境及动作上,有的甚至不惜以追光将角色罩在某个点上,其他区域全部成暗场,于是环境和背景消失了,故事和联系中断了,被聚焦的人成为了视觉中心。即使没有做到完全“空场”,当代戏剧也力求布景简化、写意化。编导者每每在整个戏剧活动的空间点缀一二抽象物品直喻剧旨,大写意中透出几许空灵感,戏剧象征于是获得更彻底的解说,而且是第×角色(观众)介入的解说。这种“看”的诱导,代表了新剧场“眼睛哲学”的正式确立。

小剧场戏剧《链》“图示”了非人性的亲缘观念及其社会危害,作为角色和观众压抑心理的投射,舞台斜坡式的地面上伸出的是一些奇形怪状、谁也叫不上名字的黑色物

体,既像山洞中歪歪斜斜的石崖,又像拼命挣扎而终于身陷囹圄的生灵……与之呼应的是,身着黑衣的舞蹈演员们在凄婉的湘西民乐中,在岩石幽暗的光亮中,时而环绕在女主人公周围,时而变换着姿势表演,沉重的鼓点化演者观者为一体。

着意焦点呈示,使表现性、装饰性舞美大行其道,场景灯光、音响及其蒙太奇式编配,借阐释深化了当代戏剧家的哲理化思考。为对人性裂变和生活残缺予以隐喻,《亲爱的,你是一个谜》挂出四块不规则的方体,分别画着人的五官的局部,编导者根据戏内在的逻辑进行变化、组合,好看却也很值得玩味。在《屋里的猫头鹰》里,巨大的黑丝绒硬片挂在舞台内侧,上面赫然两个圆洞。洞里左右晃动着“眼睛”,犀利而灵敏,那是一只巨大的怪诞的猫头鹰,它以视觉空间的奇伟给戴着猫头鹰面具的观众很大心理挤压,产生无法逃遁的仓皇感。《家丑外扬》编导者对该戏演出环境的设定,又显示出另一番意味性——剧场两边墙上悬挂的是用俄文书写的红色条幅,高高的脚手架矗立在主演区两边,上面闪动着红灯,张挂着破烂不堪的安全网,电弧光刺刺拉拉。剧中人走出“家门”经过“阳台小院”,就陷入了危险地带,暴露在“高压”的浓重阴影下……所有这些暗喻冲突背景和主人公精神困苦,既经济又神奇,构成情境直喻的推力。

张显醒目的视觉建构,唤醒了即时性视听热情。香港演艺学院的《澳门故事一二三》以焦点投射的方式纵向描摹风雨澳门的岁月沧桑,三个连缀的独角戏中,演员的精彩表演,“被作为”背景墙上播放的历史幻灯片的“投影”,台词和肢体动作“诠释”着一幅幅古旧的照片,使多元文化中澳门人的精神世界清晰可辨。幻灯片作为舞美核心构成的机动性,与演员肢体变化的象形性,创造了格外感人的协奏快意。而在《纪念碑》中,舞美则被赋予更突出的视觉造型效果。导演一方面运用青白或彤红的灯光“细述”痛失爱女的梅加对灾难的回忆,对死囚科斯特的怒斥,另一方面,他立体地雕琢了废墟上的一对罪恶之“殇”其内蕴丰腴的形体造像。在求生欲望驱使下,科斯特拼命刨挖被自己奸杀的少女尸体,以及梅加面对寒尸终于爆发出炸雷般的愤怒,都以鲜明的视觉形象呈现出来,恍若油画一般。特别是最后,代表二十三具女尸的十数件白色连衣裙在火红的底灯映衬下,冉冉升起,形成一座揭露战争罪恶的“纪念碑”,更产生了极大的震撼效果,令观众极为动容。可以说,《纪念碑》以超越语言的视听造型征服了每个观赏者。

显然,当代戏剧舞美渐成“视觉盛宴”,不是指其浩大,而是谓其光彩。

5. 视听元素扩容,更多叙述性构成成为演示性构成所置换

在突破镜框式舞台的局促,尝试以非写实成分改变戏剧经典的“整一性”时,时空错位的“蓬台”实验即“后设戏剧”实验必然会出现。当代戏剧着力将回顾、幻觉、希冀等用具象方式予以“重现”,启动了批判和自省机制,在可视的情境里赢取喝彩。台湾学者石光生称之为“剧场实况呈现”,即“将舞台的相关设施故意地呈现于观众面前,以达到颠覆传统写实剧场的目的”。石光生特别举了纪蔚然的《黑夜白贼》的例子,认为其“剧场实况呈现”,“出现于回忆的场景里”。当林母回忆说:那天“我们一家几口子没

闲的准备给他们吃”时,“已有一些男子分别从舞台左右两方上”,“迅速设好饭桌和木凳,然后一一坐下”,“众人作喝酒吃饭状”。他指出:“剧场实况呈现的挪用”,“可以颠覆易卜生或曹禺式的传统写实形式”,完成纪蔚然所谓“(反)推理剧”。^① 石光生注意到了“剧场呈现”对戏剧传统的悖离,却没有注意到视听重构的重大理论意义。事实上,正是在陈述的视听化转换上,当代戏剧开始获得丰富、多向的资源,获得浑圆饱满的并置空间,获得前所未有的情感揭示力。

其一,是心理变异、心理煎熬的直呈。它化抽象为直观,更具“刺激性”,因而也更具表现性。在《WM》中,曾共沐知青风雨的恋人“板车”、“公主”,由于“板车”势利,巴结局长女儿而分道扬镳。一直爱着“公主”的“将军”气愤地责骂“板车”无义,“板车”故作漠然,内心却十分羞愧和难堪。于是,导演沿心理分析的路子,“重现”了“板车”的内心世界:一个面罩黑纱的人,走向后演区扬鞭抽打,站在中演区(原位)的“板车”应声做出各种痛苦表情和身体动作,一会儿,黑罩人消失,“板车”恢复原态。无疑,“黑罩人”指代着“板车”的良心。这种心灵的“现场直播”,真切而具深度阐释性。

其二,是幸福、欢娱的“实况呈现”。它赋予戏剧场景以浓郁的诗意,带来视觉上的悦目感。《桑树坪纪事》中,许彩芳和榆娃在演唱《芙奴传》时,扮演一对情侣,心意相通,而随后的激情幽会,两人更是情深款款,相约终身。这时,“一对象征爱情的男女青年,在许彩芳与榆娃身后的某块光区内舞着。歌声起——”。感情的浓烈无以表达,竟以如此富有趣味的情景来渲染,足见编导与众不同的艺术智慧。“爱舞”显然已经脱离图像“说明”的艺术窠臼,而站在剧场美学的高度,营造了微弱却极其珍贵的“桑树坪亮色”。

其三,是重要人物和事件的回忆、“复现”。它往往是“过去的戏”的关键,关系剧情的走向,牵动人物的命运,“回忆演示”,事实上是重要的“对比”、“探询”、“诠释”和“延宕”。《阮玲玉》全剧即是历史的“重现”——在红孩儿小玉的恳求下,年过古稀的穆天培大师陷入对往事的追思……舞台上,一边是阮玲玉惊雷闪电般的生命际遇,一边是暮年的当事人穆大师和红孩儿从旁的议论和评述,不同时空同台演绎,薄命红颜阮玲玉,其渲染腾器的短暂人生浮现而出。一束顶光罩着身着白旗袍的阮玲玉走向前台,跨时空的舞台语汇,呈现出这位具有非凡才华和美丽的女演员其全部气韵和风采,视觉冲击自不待言。不仅如此,《阮玲玉》在情节进程中也时不时会出现具象的“记忆”,例如,阮玲玉考取了演艺明星,兴奋地告诉至交张四达,随后她对张四达说:“我想起那天我妈在张府的事”。接着,阮家母女在张府的情景“重现”,决意拆散两个年轻人的张母诬陷阮母偷盗,把阮玲玉母女赶出了张府……作为表现自尊的阮玲玉心结的重要视像,“诬陷重现”比台词叙述更“力透纸背”。

^① 石光生《论纪蔚然〈黑夜与白贼〉的(非)写实跨文化挪用》,《当代剧场研讨会论文集》,台湾艺术大学出版社2002年版,第197、198页。

6. 台词和音响的视听性美化,催生舞台主导力量的嬗变

伴随剧场元素的调整和置换,台词和音响的舞台意义陡然改变,它们更多地起着“煽情”而不是“达意”、“象形”而不是“造境”的作用,因而,当代戏剧通过台词和音响的视听性美化,寻求更具爆发力的瞬间。《思凡》中,小尼姑色空在钟磬声中忧郁而坐,她吐露的心事——“削发为尼实可怜,禅灯一盏伴奴眠……”,没有采取一般话剧念白形式,而是将其极度音韵化,类似于变腔朗诵。仅仅如此,编导者还觉得不够,色空每一句念白之后,他还让五个场上演员以同样的声调齐声重复,这就形成了抑扬顿挫、绕梁回旋的磁性音流,表意煽情,且获得了强烈的戏谑意味。编导者让色空、本无在歌队(场上演员)中“化出”和“化入”。“化出”时,歌队以声音伴演,此时声音被“制作”和“意义化”。当色空宣泄心中不满时,歌队发出“嗯?”的质疑声,代表寺规的惩戒,象征秩序的威严;当色空毅然决定下山时,歌队齐声伴以“南无阿弥陀佛”的诵白,而且节奏越来越快,越来越急,指喻色空的心声,最终小尼姑撕碎经书,奔下山去。同是孟京辉的《恋爱的犀牛》也对台词的听觉愉悦做了实验。剧中“爱情训练班”一场,学员们用不同国家语言重复讲一句话,并对爱情发表各自的看法。他们的声音重叠在一起,既显现了音乐节奏,也具有了和声的美感,台词表意性功能为象形性功能所取代。

《我爱×××》中的750句“我爱……”完全是用声音“演”出来的,从男声到女声,从呼喊到细语,各种音质音色以及哑语、停顿、气声,变幻着传递各种关于“我爱……”的思考,产生了恣意放浪而触及灵魂的张力。有些当代戏剧台词的视听“美化”是现代主义的,即荒诞化,表现为语无伦次,答非所问,莫名其妙。《魔方》中“无声的幸福”一场,深情的丈夫请来“包治百病”的医生治好了妻子的哑疾,没想到妻子倾诉出的全是“政治语言”,痛苦中丈夫尝试矫正她,而两人的对话像两股道上跑的车,各不相干。最后,舞台上只听见悉悉说话声,直至变成一片乱糟糟的音响。对话一旦被支解,语言回归音响和音律,成为纯粹的“内容”,意义就外化了。

利用画外音来营造情境,诗化着舞台听觉。《魔方》以“哲理性思辨色彩”著称,而其“哲理性思辨色彩”相当程度上与画外音等语言扩展有关。“雨中曲”里,一对男女在悠长而深情的画外音中沉入回忆:那时节,雨中,一对新人相携而出,体味着甜蜜,可后来,一个离异的男子孤独地徘徊,“相爱了那么久,人怎么分开了呢?”弃绝对话,画外音让表演者演出了浓重的忧伤。而《宇宙对话》在蓝幽幽的光色中,呈现一群青年激越雕塑般的造型,形体解构“对话”,天穹中是“太空人”辽远缥缈的画外音:“万念俱灰,万籁俱寂,飞碟在信息间游历,飘向未知,飘向永恒……”这是探索的旁白,是襟怀的写真,反映了科技岁月青春阵营对宇宙的期待。《勾魂喷呐》呈现一个九十岁老太太醉意微熏中的回忆。甜酸苦辣,人生况味,表演者仅靠少量画外音,就将一位老年妇女一生最重要的几个生命片段及其感受传达出来。这部独角戏,时空跨度大、历史背景繁,转幕间倏忽而去,生命深重的履痕在画外音中历历在目,令人唏嘘不已。为电影所专有的画外音一旦成为剧场情致的添加剂,那么,它对剧作感召力的影响实在非常大。

各种声音、音响的超现实配制、“交响化”、象征化,突破“自然音效”屏障,向“有意味的形式”延展。《魔方》中“黑洞”一场戏,误入绝境的诗人、剧团团长、主演,在黑暗中寻求生机,“叮咚叮咚”的滴水声,一经提炼,给剧中人以巨大恐惧,它落在心上,无异于死亡判决书。在《绕道而行》里,每当有人要去试探一下路,紧张的声音便骤然而起,伴随而来的是更多的疑虑和猜测,加重了常规挑战者的精神负担。《思凡》表现小和尚对“寺外世界”的向往时,采用拟声点染技巧,本无推开山门一瞬间,场上“表演者”们齐声发出狗叫、鸡叫、鸟叫、驴叫,世俗生活的热闹和生动,与孤影青灯的僧院人生形成了鲜明的对比。通过对环境音响的电影化的主观运用,借助农家“象形”的喧嚷,编导者把观众引入俗根未净的本无之内心世界,获悉其叛逆行为的世俗原由,巧妙而自然。

由上可见,在感性的、娱乐的艺术需求引导下,当代戏剧的视听实验在多层次、多角度、多空间如火如荼展开,几乎涉及戏剧传统生存模式的每一个方面。尽管它们深浅成败不一,但其目标是一致的,即实现戏剧的形而下转换。

三

当代戏剧的视听元素整合,改变了中国戏剧的精神构成和呈现方式,开放了戏剧全新的观演空间,使中国戏剧在审美构成上获得了真正的多样性和丰富性,也使当代戏剧在文化消费多元化的历史中,由于与时代意趣的勇敢结合而不至于惨遭淘汰。尽管人们有千百种理由批评当代中国戏剧视听建构不完善、不优雅、不匹配,甚至认定它们在某些情形下破坏了一贯的戏剧构成,以“杂烩”的浅薄,“喧闹”的“平常”表现出媚俗、流俗的倾向,然而,通过视听要素“增容”,当代戏剧极大地拓展了戏剧艺术表现力却是无法否认的,当代戏剧在视听元素支撑下迅速、深刻转型的趋势亦是无法改变的。作为急速滋生的戏剧新质,视听化娱乐更深刻地凸显了中国戏剧当代性的特质,而与二十一世纪环球戏剧思潮取得“共振”和“互补”。可以说,只要戏剧需要娱乐,就离不开视听释放,而只要戏剧优化了视听建构,就能在娱乐甚至思想的空间大放异彩。因为毕竟,如丹尼尔·贝尔所言:“当代文化正在变成一种视觉文化,而不是一种印刷文化,这是千真万确的事实。”^①

那么,当代戏剧视听新质的滋生,机缘在哪里呢?或者说,是什么因素和力量导致当代戏剧转向了视听建构的实验,并乐此不疲呢?

显然,当代戏剧视听元素的急速滋生,是各种社会、艺术、文化“合力”的结果,具有深刻而复杂的背景。纵观当今世界,人类社会正日益变得人本化、差异化和自主化,激烈的意识形态纷争,迅速走向消解,代之而起的是和平协作,是个体需求、个性原则的肯定与褒扬。因此,以视听为娱乐和以冲突为娱乐,事实上代表着两种社会观的对垒,而视听娱乐(个体性)对冲突娱乐(社会性)的取代,乃大势之所趋,因此当代戏剧视听

^① 丹尼尔·贝尔《资本主义文化矛盾》,三联书店1989年版,第156页。

历史的揭开,意味着戏剧艺术理性的苏醒。同样,也正是思想本位和斗争哲学的蜕化,正是对人的内心和生存境遇由衷的关切,使戏剧家开始真正回归戏剧本源,回归舞台,以开放的思维演绎个体的戏剧,演绎自由绚丽的戏剧逻辑,这导致二十世纪下半叶“导演中心主义”的确立。因而,当代戏剧视听美学的崛起,宏观背景是个体社会观的形成,微观源头是“导演中心主义”的卓然明晰。相应地,在导演中心的体制框架下,当代戏剧视听建构至少从以下三方面获得了启示和滋养,使自身日益丰肥,快速繁衍起来。

一是电影艺术的影响。当代戏剧与电影的关系甚为密切,正像苏联著名戏剧电影导演托夫斯托诺果夫所指出的:“随着人类文明的突飞猛进,科学与艺术之间以至于电影与戏剧之间的联系日益紧密,它们彼此间的界限势将渐趋模糊。为了便于相互丰富和影响,建议‘拆除界标’。”^①电影作为视听的艺术,以声画结合的力量打动观众,完美的画面激发人们的狂热追逐,而声画蒙太奇让观赏者流连忘返。这种感官主导引发的(视听)审美愉悦给当代戏剧以有益启迪。“读图时代”影像的普遍被青睐和戏剧的备受冷落,也使当代戏剧由于寻求艺术活力的原因,吸收、借鉴电影艺术的视听技能,借助“舞台画面”、“重现”、“台词缩减变异”等等来培育当代舞台魅力,营建“可看”、“好看”的戏剧艺术构架。二是民族戏曲的影响。中国戏曲“以歌舞演故事”的基本手段是“唱、做、念、打”,而这中间“唱、做、打”都属于视听要素,“念”与“做”类似,也可以从听觉美感上评估,因而在假定性空间,戏曲表演追求“意调双美”,追求“本色当行”,所着力者是视听快感,所以戏曲堪称是“准视听艺术”。其独特的语汇和呈现原则给观念突围中的当代戏剧家以鲜明印象,一时模仿者众。歌舞剧的三位一体、以“转场戏”替代“定场戏”、追求虚拟性动作的感召力,可以说是当代实验戏剧从戏曲宝库获得的重要“杀手锏”。三是现代主义戏剧的影响。滥觞于二十世纪初的象征主义、表现主义、未来主义戏剧,强调舞台“表现”,力图凭依象征、幻象、直觉和梦境传达潜意识观念和视像,达到对生命本质的形象领悟。在他们看来,“世界存在着,仅仅复制世界是毫无意义的”^②,因而,寻求“一瞬间的揭示”,“借有形寓无形,借有限表无限”,尝试感官上品味,使现代主义以空前自由的舞台,彰显了声音、幻梦、人鬼同台、假面具、机械动作等等,人的内心世界第一次在剧场里变得看得见、听得见。这对当代戏剧思维转换具有重要意义。正是由此,当代戏剧告别现实主义的虚构机制,拓宽了视觉和听觉想象。正像亚尼克·芒什尔赞誉马纽埃尔·达莱等人剧作时说的:“他们笔下的世界充满了奇思异想:飞翔的疯子一边唱着,一边摔倒在埃菲尔铁塔底下;宇宙大爆炸和创世纪学说被聪明地重新解说;对立的西方文化与情感、古代英雄与地铁里的流浪汉、爱德华·邦德与尤涅斯库互相碰撞冲击。他们还让狗和栏杆开口说话,竟然也没有一个人对此感到吃惊。”^③丰富和多样性的渴望,在听见的复活中实现,使当代戏剧几乎义无反顾地走向视听交汇的艺术巅峰。

① 托夫斯托诺果夫《拆除界标》,《电影艺术译丛》第5辑,中国电影出版社1963年版,第98页。

② 埃德施米特《创作中的表现主义》,《现代西方文论选》,上海译文出版社1983年版,第153页。

③ 亚尼克·芒什尔《关于当代法国戏剧写作中的若干尝试》,《戏剧艺术》2003年第5期。

视听娱乐作为戏剧“新质”包孕了当代观众审美享受的需求,也反映了戏剧适应社会文化进步更新发展的要求,特别是高清晰度电视、网络技术的崛起,画面取代文字已是潮流,视听元素正在成为现代文化的核心元素。正像海德格尔所说的:“人存在的意义在于对世界诸种现象的分析。真理不仅是论说,而更是显示。”^①“显示”的重要使得当代戏剧必须吐故纳新,在传统的“论说”构架上增添视像乐趣、音乐乐趣。而这种戏剧形貌的改造,尽管具有其不同凡响的声势,但它终究是“改造”,它可以淡化布景,去除镜框,可以疏离故事,削弱冲突,可以删削对白,颠覆诗意,却无法摆脱价值和意义,无法放弃演员、观众的参与,无法悖离面对面交流的基本形态,一句话,它终究还是表演的、戏剧的、艺术的。甚至在相当长的演变过程中,它还是戏剧“新质”,还处在孕育、发展中,不可能取代性格、冲突、对话而成为戏剧首要的因素。因而凭依视听“感天地,泣鬼神”还无从谈起。

然而,娱乐是戏剧的本质,甚至如布莱希特所言,“只要是好的戏剧就是娱乐的”^②。中国当代戏剧长期浸淫于政治教条、道德训诫、文化功利主义之中,囿于“假布景”、“假冲突”、“假对话”中,丧失了“疯狂”、戏谑、坦诚和疑惑,没有“触目惊心”,没有“逍遥自在”,没有“霓裳羽衣”。视听娱乐新质的滋生繁衍,无疑将彻底扭转当代戏剧大多有“剧”无“戏”的困境,改写舞台拘泥于“言说”的经典路子,使戏剧在大众传播时代真正成为“立体的”、“上演的”戏剧,“好玩”、“好看”的戏剧,当然更是思想充沛的戏剧。从这个意义上说,视听元素的膨化是中国戏剧焕发生机的契机,也是戏剧告别枯燥、单调,而走向感性体验,走向多层次、多声部、多色调精神享受的开始。

① 海德格尔《林中路》,上海译文出版社1997年版,第72页。

② 布莱希特《娱乐戏剧还是教育戏剧》,《布莱希特论戏剧》,中国戏剧出版社1990年版,第72页。

脚色制对民族戏剧的根本性意义

南京大学文学院 解玉峰

把握中国民族戏剧之特征,是中国戏剧研究中最根本的问题。过去近百年间,学术界对此已有相当多的探讨。^①从结论看,或存在两方面的偏差:形而上者(如“写意性”),失之于空泛不实;形而下者(如“程式性”),失之于支离琐碎。如果我们把中国戏剧比之于一楼房或桥梁,形而上者常止于楼房或桥梁整体之印象或风格,形而下者则拘于砖石泥瓦等建筑材料。而中国戏剧结构体制中的脚色制(如同建筑物的间架结构),作为连通形而上与形而下的基本环节,恰恰未能为研究者所把握。脚色制对中国戏剧具有根本性的意义,理解脚色制是理解中国戏剧艺术特征的关键。基于这种认识,笔者拟从脚色制的产生机制及对中国戏剧的决定性意义这两个方面展开阐述,疏漏之处,祈请达者匡补。

一、脚色制的生成机理

戏剧的本质为扮演,但中西戏剧大有不同。西方剧作家是按照剧情需要设计不同的戏剧人物,演员直接化身为剧中人去表演。而中国戏剧所有的戏剧人物都首先是以生、旦、净、末、丑某门脚色的面目出现(剧本中一般都标明“旦扮某某上”或“生扮某某上”,或者直接是“生上”或“净上”),演员都是按照其所属家门的一套表演规范去扮演人物。如《永乐大典》所存《张协状元》,一般认为是最早的宋戏文,也较真实地反映了早期南戏演出的情况。该剧所述故事涉及四十个人物,由生、旦、净、末、丑、外、贴七门脚色(即七个演员)分别串扮。其后的南戏、传奇,不论剧情丰富与否,皆用有限的几种脚色(演员)搬演,多则十一二色(人),少则五六色(人),鲜有例外。最典型者如洪昇(1645—1704)《长生殿》,该剧故事涉及各种人物七十余人,用十一二人规模的家班仍可搬演。^②

戏剧演出必有一个具有一定人数规模的演出团体,戏剧故事愈丰富,需要的演出人员也愈多。出于经济方面的考虑,若降低演出成本(或易于组班),当然应尽可能减少戏班人员。西方戏剧在古希腊时代,主要是用层出不穷的面具来解决这一矛盾的。

① 详见拙作《20世纪中国戏剧艺术特征研究之述评》,《文艺理论研究》2004年第1期。

② 康熙四十三年(1704),洪昇曾应江宁织造曹寅之邀至南京,曹寅以其家班搬演《长生殿》,凡三昼夜始毕,一时传为盛事(事见金埴《巾箱说》)。按,曹寅家班当不脱一般家班十一二人的规模,曹雪芹《红楼梦》第二十三回曾说贾蔷“管理着文官等十二个女戏”。

古希腊悲剧、喜剧演出皆用面具,根据剧情而决定面具的使用。虽然有些神祇、鸟兽及小丑的面具可以通用于不同的戏剧,但每一戏剧皆应有相应的一套面具。^① 文艺复兴以来的西方戏剧,从总体上看是专人专演,故戏班规模一般较为庞大。但一般而言,戏班人数不能无限制地增加,而戏剧对众生万象的映照则求尽可能丰富,所以在有限的演员与无限的众生相之间难免形成矛盾。中国戏剧脚色制的产生,就是这一矛盾催生的结果。就其产生机理看,中国戏剧乃是以“类型”为中介,演员皆归入类型化的脚色中,通过类型化的脚色去映照众生万象。生、旦、净、末、丑、外、贴七门脚色,如赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫七色一样,每一类型各自分担其所属功能,相互映衬。在这种以脚色为基本内核的类型组合中,实现了有限与无限的统一。

最初的脚色制从某种意义上反映了中国人朴素的宇宙观念。生、旦、净、末、丑各门脚色,作为一种“类型”或“个别”,是相对独立的,但又彼此依存、相反相成,共成“一”个整体,故脚色制的这个“一”略似于五行、八卦,金、木、水、火、土相生相克而为“一”,坤、艮、坎、巽、震、离、兑、乾相反相成而成“一”。另一方面,生、旦、净、末、丑各色也是对现实世界各色人的映照。在由各门脚色构成的世界中,有男女,有正反,有尊卑,有庄谐,有老幼,有主从,故世间各色人等皆可以在其中得到集中而鲜明的映照。具体到戏剧表演,也常流露出逼真、写实的倾向。如生、旦等色所用道具,玉簪金钏、笔墨纸砚、杯盘折扇、刀枪剑戟,都可以随意从生活中取用;丑、副净类脚色的扮饰、举止、言语等比之生、旦类正面脚色更加“写实”,如表现扬州乞丐则念“扬州白”(《绣襦记·教歌》)、表现绍兴师爷则用“绍兴白”(《鸣凤记·吃茶》)等。但脚色制并不以写实、逼真为始终如一的表现原则。生、旦、净、末、丑各色乃是对现实生活中美、丑、善、恶、庄、谐等各种性情气质的集中和概括。如生、旦之扮饰特别讲究美感,书生遭困遇厄,其台上装扮不必邋遢不堪,而可用特制的一种富贵衣示其困顿;尼姑虽身入佛门,但其台上装扮不必真的剃除秀发,身着僧衣;净、丑之脸谱乃其性情之夸张,官生之厚底靴乃为其身份之夸张,武生之翎子靠旗乃其勇武之夸张,外脚之长髯为其衰老之夸张等,此类“夸张”皆非现实所有。由此可见,中国戏剧的脚色制并不拘泥于“似”与“不似”,并不以“写实”或“写意”为贯穿始终的表现原则。

中国戏剧发展到宋代南戏,脚色的使用尚不规范,一般使用五门或七门不等。五门一般为生、旦、净、末、丑,七门是在五门之外再加贴旦、外。明万历时期的传奇一般使用十门脚色或十二门脚色,十门一般为末、生、小生、外、旦、贴旦、老旦、净、副净、丑,十二门一般为副末、老生、正生、老外、大面(净)、二面(副净)、三面(丑)、老旦、正旦、小旦、贴旦、杂(即所谓“江湖十二脚色”)。自明梁辰鱼(1519—1591)《浣纱记》的产生至“南洪北孔”生活的康熙朝,这百余年为传奇的鼎盛期,其间传奇的家班规模一般在十一二人左右。这说明相对传奇的表现内容而言,十二色基本上够用。应该说,中国戏剧的脚色制自形成后,虽有人数不断增加的倾向,但到“江湖十二脚色”成形后,基本上

① 阿庇亚等《西方演剧艺术》,吴光耀译,文化出版社2002年版,第323页。

就不再进一步“分化”了。^①

中国戏剧脚色的不断细化,反映了脚色制确有与现实人生更加“接近”、“相似”的一面,但其最终没有更进一步的分化而限于脚色的类型化,则反映了不求与现实“逼真”、“相似”的另一面。不断细分最终将使“脚色”成为戏剧里的“人物”,导致脚色制“一”的瓦解。所以,以不破坏这个“一”为前提,努力在“似”与“不似”之间寻求到一个平衡点,这始终是脚色制本身存在的巨大矛盾,也是“中国式”戏剧结构体制面临的挑战。

二、脚色制的结构功能

脚色制作为中国戏剧的结构体制,其对中国戏剧各方面皆具有决定性意义,这主要表现在以下四个方面:

一、脚色制直接决定了舞台表演的规范性。中国戏剧舞台表演有严格的规范性,演员在台上之一言一行、一颦一笑,皆有严格的要求,若非有常年的训练,在台上必手足无措,故有所谓“台上一分钟,台下十年功”。演者在台上的举止言谈、行立坐卧,皆须中规中矩。中国戏剧场上表演的规范性,也就是各自遵守其所属脚色的表演规范。李渔(1611—1680)《闲情偶寄》卷三声容部“歌舞”条谓:

取材维何? 优人所谓“配脚色”是已。喉音清越而气长者,正生、小生之料也;喉音娇婉而气足者,正旦、贴旦之料也,稍次充老旦;喉音清亮而稍带质朴者,外、末之料也;喉音悲壮而略近噍杀者,大净之料也。至于丑与副净,则不论喉音,只取性情之活泼、口齿之便捷而已。然此等脚色,似易实难。^②

按,笠翁此语主旨在说调教优伶时,可按其先天禀赋斟酌其家门归属,这反过来正说明,不同的脚色家门,其所表现的性情气质应有明显差异。各门脚色的表演皆有规定性要求(梨园行称“尺寸”),具体表现在唱念、动作、表情、眼神等各个方面。四大名旦之一的程砚秋,在台下是一位彪形大汉,但其舞台上扮演的女性,瘦弱玲珑,楚楚动人,原因何在? 在其能严守旦脚之表演规范。明清时期士大夫豢养的家乐,多是十一二岁童伶(取其未变声)组成的“小班”,这些童伶大多年幼无知,并不能理解戏剧人物的“性格特征”,更谈不上“角色体验”,但他们的演出并不一定逊色于成人,常常颇得主人之欢心。与“小班”恰成对照的“老班”则多由富于表演经验的老年演员组成,如乾隆年间扬州盐商徐尚志的“老徐班”,名工荟萃,为时人共推。小生陈九云“年九十,演《彩毫

① 清乾隆年间,昆班以生、旦、净、末、丑五大门为总纲而形成二十个细家门,生门分为大官生、小官生、巾生、雉尾生、鞋皮生,旦分正旦、五旦(闺门旦)、六旦、贴旦、老旦、四旦(刺杀旦)、作旦,净分大面、白面、邋遢白面,末分副末、老生、外,丑分副丑、小丑。但昆班二十个细家门主要对折子戏而言,而非全本戏。昆班的二十个细家门并不是在“一”本戏中全都用到的,也就是说二十个细家门并不是相互依存、制约构成“一”。

② 李渔《李渔全集》(十一),浙江古籍出版社1992年版,第151页。

记·吟诗脱靴》一出,风流横溢,化工之技”,马继美“年九十为小旦,如十五六处子”。^①中国戏剧表演之所以有“男旦”、“小班”或“老班”等现象,都是因为各门脚色的表演都有“章”可循,有“法”可遵,若能照“规矩”演出,即能描摹戏剧人物之风神。这也说明,脚色制的(完整的)结构形式在很大程度上保证了(完整的)内容表演。这种情况,对西方戏剧而言是难以想象的!

由脚色制决定的舞台表演的规范性,乃是表演者长期积累的一种结果。在不同地域或时代,这种规范性是不尽相同的。大致而言,历史较为悠久、传统较为深厚的“剧种”(如梨园戏、昆剧、川剧、京剧等)的规范程度较高,而近代才产生的、传统较浅的“剧种”(如越剧、黄梅戏、吕剧等)的规范程度则较低。同是旦脚,梨园戏旦脚的表演规范可能与昆剧有较大差异。同是生脚,南戏时代规范性不及传奇时代的规范性。所以,对中国戏剧演员来说,其舞台表演首先是必须遵守其所属家门的规范,不能错了家门;其次是根据具体的人物形象和情境,细心琢磨,运用“唱”、“念”、“做”、“打”等各方面的技巧,恰如其分地表现剧中人的思想或情感。中国戏剧表演中的“程式”,如云手、起霸、盘手、圆场等,是不断加工、推广而渐趋固定下来的表演技巧,从属于脚色制的表演规范,不能因为程式而破坏脚色制的表演规范。程式可为各行所共用,但所属家门不同,则程式要求各异。如近代名伶钱金福(1862—1942)传抄的《身段谱口诀》,一向被视为梨园秘籍,书中述及“云手”云:“旦角云手搭于腕,底手垂,上手够于鼻。小生云手搭于肘,小生无拳。云手如抱球,左手对肚脐,花脸右手举过顶,老生右手其眉毛,武生右手其脑门。”同是“起霸”,各行也有不同:“生行提下甲,老生露一指,武生露二指,花脸露三指,小生满把攥。”^②这充分说明脚色制对表演程式的规范作用。

二、脚色制是演员扮饰和道具(传统上称“砌末”)使用的根本依据。中国戏剧演员的扮饰、穿戴在总体上并不遵循“写实”的原则,而完全是由脚色制决定的,古今通用,不拘朝代。汉代的书生蔡伯喈(《琵琶记》)与宋朝的书生潘必正(《玉簪记》)在扮饰、穿戴上大致相近。中国戏剧之扮饰、穿戴,除美观的考虑外,最主要的是演员要“明白”地标明其所属家门,观众一看,便应知其在生、旦、净、末、丑中所属哪一家门。昆班在扮饰、穿戴方面最为讲究。如正旦与鞋皮生(或称穷生、黑衣、苦生)两门照例不得敷粉,一示端庄,一示落拓,不许因求“美观”而擅改,严守所谓“姑苏风范”。戏衣还有“宁穿破,勿穿错”之说,就是说衣服的新、旧是次要的,关键的是不能弄“错”了家门。汉代的蔡伯喈之所以与宋代的潘必正从扮饰看大致相似,因其皆为巾生。^③也正因为如此,《浣纱记》中的西施、《西厢记》中的崔莺莺、《拜月亭》中的钱玉莲、《牡丹亭》中的杜丽娘,这些不同时代、不同故事中的“人物”会穿着大致相似的衣服。

砌末的使用也与扮饰、穿戴相似,亦以脚色为其根本,不计较“写实”与否。道具的使用,尽可能符合脚色的特征,而不是模糊不清。生脚“以鞭代马”,其鞭不妨美观一

① 李斗《扬州画舫录》,中华书局1960年版,第122、124页。

② 邹慧兰《身段谱口诀论》,甘肃人民出版社1982年版,第10页。

③ 《琵琶记》的后半部分,蔡伯喈身份改变后则改由官生扮。

些；丑脚“以鞭代驴”，其鞭不可美观过甚。《牡丹亭》中杜丽娘及侍女春香皆用扇，但杜丽娘用的是折扇，小春香用的是团扇。因为前者为闺门旦（五旦），后者为六旦，身份、修养有别。巾幗英雄穆桂英在弹词小说中本是要大刀的，但戏曲舞台上的穆桂英则是要花枪的。内中原因很简单：扮穆桂英的旦脚不宜耍大刀，刀、斧、叉、鞭等兵器宜反面脚色或扮异族人使用。

三、脚色制决定了中国戏剧排场结构的基本模式。李渔《闲情偶寄》论及传奇脚色出场云：

本传中有名脚色，不宜出之太迟。如生为一家、旦为一家，生之父母随生而出，旦之父母随旦而出，以其为一部之主，余皆客也。虽不定在一出、二出，然不得出四、五折之后。太迟则先由他脚色上场，观者反认为主，及见后来人，势必反认为客矣。即净、丑脚色之关乎全部者，亦不宜出之太迟。善观场者，止于前数出所见，记其人之姓名，十出以后，皆是节外生枝，节中长节。^①

作为戏曲行家里手的李渔，显然也已注意到脚色对传奇结构的意义。这就是说，南戏、传奇的结构不能仅从叙事着眼，而必须考虑脚色的调配使用。元高则诚（1307？—1359？）《琵琶记》之后的传奇，大多以生、旦为主骨，以生、旦一波三折的离合为戏剧结构的基本模式。净、末、丑、外、贴、老旦等脚色大多依附于生或旦而展开行动，各种脚色相互对比、映衬，共同实现戏剧的故事叙述。以汤显祖（1550—1616）《牡丹亭》为例。话本小说《杜丽娘慕色还魂》是以杜丽娘为起点展开故事情节的，小说的叙事也始终以杜丽娘为中心，而《牡丹亭》第一出“副末开场”之后，柳梦梅（生）在第二出登场，杜丽娘（旦）则在第三出出场，这是因为传奇有“头出生、次出旦”的规矩。自第三出以后，杜宝（外）、杜夫人（老旦）、春香（贴）、陈最良（末）等陆续登场，柳梦梅则在第六出再次出场。按杜丽娘梦中与柳梦梅成欢在第十出，若纯从叙事着眼，柳梦梅本不必在此之前出场。但传奇结构应使作为主骨的生、旦二门脚色调配使用，故生扮的柳梦梅不宜迟至第十出才出场。若拿小说与戏剧对比，我们还可以发现，小说中有关杜丽娘的描写占据了大半的篇幅，而传奇中杜丽娘的分量明显降低，这是因为传奇必须考虑各门脚色的劳逸均衡、交相映衬，故须增添人物及情节，如第五出出场的陈最良（末）、第六出的韩秀才（丑）、第十五出的番王（净）、第十七出的石道姑（净）等人物，话本小说中均未见。南戏、传奇一般都长达三四十出，出与出的衔接一般用对比原则，讲究悲欢交错、庄谐调剂、冷热映衬、文武相间等排场技巧。这些排场技巧，说到底也就是必须考虑生、旦、净、末、丑等各色脚色的调剂搭配。如前场为生脚之富贵荣华，后场为旦脚之孤苦无依；前场为生、旦之别情依依，后场为净、丑之嬉谑浪浪；前场为生脚之驰骋才情，后场为净脚之金戈铁马等等。所以从整体看，中国戏剧多不免支蔓冗长之嫌，但就出与出的衔接而言多较为紧凑、有趣。

《琵琶记》之后的传奇结局多为大团圆，从外因来看，固然可归为演出习俗或观众

① 李渔《闲情偶寄》，《中国古典戏曲论著集成》（七），中国戏剧出版社1959年版，第68页。

心理所致,^①从内因来看,则因生、旦渐固定扮演正面人物,生、旦始离终合亦渐成为程式。这就是说,脚色制的渐趋稳定、规范,是传奇走向大团圆的内因所在。在中国戏剧初始,外因的意义可能较为突出,但随着戏剧的逐渐成熟和脚色制的日渐规范,作为内因的脚色制的意义显得更为重要。由此也才可以理解,早期南戏常见的“负心戏”(非大团圆)现象为何后来明显减少,曲学家沈璟(1553—1610)在其《义侠记》中竟将贾氏配给不解风情的武二郎(《水浒传》故事中武松本无妻室)。

四、脚色制决定了中国戏剧的班社结构。清中叶以前的戏班,一班少则七八人,多则十一二人。胡应麟(1551—1602)《少室山房笔丛》云:“今优伶辈呼子弟,大率八人为朋,生、旦、净、丑、副亦如之。”^②王骥德(1557?—1623)《曲律·论部色》云:“今之南戏,则有正生、贴生(或小生)、正旦、贴旦、老旦、小旦、外、末、净、丑(即中净)、小丑(即小净),共十二人,或十一人,与古小异。”^③卜世臣(1572—1645)《冬青记·凡例》有:“近世登场,大率九人。此记增一小旦、一小丑。然小旦不与贴同上,小丑不与丑同上,以人众则分派,人少则相兼,便于搬演。”^④上述各家关于戏班人数的说法不一,但其人数之多少则皆与脚色之多寡密切相关。清中叶前的职业戏班人数多为七八人,^⑤分工七八门脚色。如福建泉州梨园戏,旧称“七子班”或“七脚班”,即因一班多有七人,分工生、旦、净、公、婆、丑、末七色。明清士夫缙绅豢养的家班多为十一二人,以凑成“十二脚色”之数。如晚明常熟缙绅钱岱(1541—1622)的家班有伶人十三位,按据梧子《笔梦》所载,其家门归属分别为:

末,王仙仙
小生,徐二姐
老生,张寅舍
外,冯观舍
正旦,韩壬壬、罗兰
小旦,吴三三、周桂郎
老旦,张二姐
备旦,月姐
大净,吴小三
二净,张五舍
小净,徐二姐

① 在传统社会中,戏多用于娱乐,如谢天酬神、娱宾庆寿等,故不能一味悲苦。而好人得报、恶人受惩的大团圆结局也使一般民众从戏台上获得心理安慰,延续其一贯的道德信仰。

② 胡应麟《少室山房笔丛》,上海书店出版社2001年版,第426页。

③ 王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》(四),中国戏剧出版社1959年版,第143页。

④ 蔡毅编《中国古典戏曲序跋汇编》,齐鲁书社1989年版,第1299页。

⑤ 梨园行有“七死八活”之说,大意谓戏班若仅有七人(脚),因须频繁兼扮、司乐,往往紧张得要“死”,若有八人便可“活”络很多。

按,《笔梦》所谓“二净”即“副净”,“小净”即“丑”,“备旦”当即“贴旦”,故钱岱家班实有(副)末、小生、老生、外、正旦、小旦、老旦、贴旦、大净、副净、丑十一门脚色(钱岱家班演戏之外,多习吹弹歌舞,故旦脚有叠脚)。钱岱家班脚色虽较齐整,但搬戏时仍不得不有兼扮,而且兼司“场面”。《笔梦》有“张五舍、徐小二姐每扮杂色登场”,冯观舍“唱毕,即戴红毡笠出场,吹笛、弹弦,或偶扮家人等类”,“扮净者别无他长,第傅粉面作杂衬脚色,或吹弹合曲、打锣走场”。^①元南戏《错立身》中的宦门子弟完颜寿马,投身戏班时说自己不但能做戏,而且能“舞得弹得唱得,折莫大擂鼓吹笛”^②。直至近代著名的昆剧传字辈演员,他们学戏时,也同时学习锣鼓、吹打(包括粗细吹打),故传字辈演员除有专工的家门外,锣、鼓、板、笛等也多能拿得起、放得下。近代传字辈演员的科班训练,实际上反映了数百年来中国戏剧演习的一贯传统。戏班构成中很少有叠脚现象,演员演戏之外也兼司“场面”,这都是尽可能降低演出成本,这一点对职业戏班而言尤为重要(家班因有士夫缙绅为经济后盾,不以赢利为目的,故可不必过于计较成本),所以脚色体制也成为中国戏班结构中最根本性的因素。

清中叶以来,乱弹崛起,为适应城市商业性戏园演出,戏班规模较此前明显扩大,三五十人或上百人的戏班很常见。如晚清形成的以名角儿为核心的京班,除演员外,又有专门的音乐科(即场面)、盔箱科(主管行头)、剧装科(负责武行穿戴)、容妆科(负责化妆)、剧通科(即检场人员)、经励科(负责对外接洽演出事务)、交通科(俗称“催戏的”)等七科,除头牌、二牌、三牌外,每一家门的演员又按其技艺高低分一路、二路,等级森严,不得僭越。在传统戏班特别是昆班中,演员无贵贱之分,班中演员不论其工于哪门脚色,都可能在前出戏为主角,在后出戏中为配角(戏界称“搭头”),班中没有专门跑龙套的演员,名角班中则有专事龙套的,身份最低。所以在晚清以来的名角班中,脚色制对戏班构成的决定性意义并不显著。但我们可以注意到这样一个事实,近代的名角挑班以老生和青衣为最常见,其他家门挑班较少见,花脸挑班(如金少山)、武丑挑班(如叶盛章)、小生挑班(如叶盛兰)都属变格,维持时间都不长。这是因为在老生或青衣挑班的戏班中,各门脚色相对齐全,剧目选择方面较灵活,更能吸引观众。而其他家门挑班的戏班中,脚色阵容一般不够整齐,剧目选择较多限制,难以长期吸引观众。这也反映了脚色制对名角班的人员组合仍有根本性意义。

三、脚色制与“戏点”的构成

脚色制作为中国戏剧的结构体制特征,对中国戏剧的场上表演、演员扮饰、道具使用、排场结构、班社组织等方面皆有根本性的制约。而中国戏剧的“戏点”,亦即“看点”,也与脚色制有密切关联。各门脚色台上的相互搭配表演,是中国戏剧的呈现形

① 据梧子《笔梦》,《虞阳说苑 甲编》本。

② 钱南扬校注《永乐大典戏文三种校注》,中华书局1979年版,第245页。

态,也直接决定了观众看什么。中国戏剧的“戏点”大致有以下四类:

一为“情志”,即着力表现人物内在的思想或情感。中国戏剧也是讲故事的,但故事的起因、发生、发展等“过程”并不一定是场上所着力表现的内容,线性的故事“过程”常常是在幕后发生的,台上可用寥寥数语交代陈述,编剧者大多是择取情节“线”上的某一“点”做文章,着力表现当事人的思想或情感。如《长生殿》“惊变”出,场上着力表现的是唐明皇的“惊”。至于安禄山如何撞破潼关、杨国忠如何得信、又如何进宫等情节皆设置在幕后发生,场上仅用杨国忠一人仓皇上场,大叫“啊呀,不好了——”,杨的简短陈述之后,观众主要看到的是唐明皇如何“胆战心惊”,唱、念、做、表都派上了用场。中国戏剧大多表现离家别乡之“愁”、国破人亡之“悲”、物是人非之“叹”、阖家重聚之“欢”,浓烈的有歌哭笑骂,深长的是离情别怨……所以,在中国戏剧的叙事结构中,对人物如何“行动”的叙述并不是主要的,人物在某种“情境”之下的所思、所想、所感,倒是戏剧所着力表现的。

正是因为中国戏剧着力表现人物内在的思想或情感,为(诗)“言志”,故场上常常会只有一人在歌舞咏叹,最典型者如《拾画》、《夜奔》、《思凡》等许多独脚戏。即使场上有两人或三人,也常常以其中一人思想情感的表现为中心。如《牡丹亭》“游园”乃以抒发杜丽娘满怀幽怨为中心,小春香仅为其陪衬;《长生殿》“弹词”乃以抒发李龟年(末)家国兴亡之叹为中心,场上小生所扮的李牧及外、净、副净、丑等脚色所扮诸游客,皆为其陪衬等等。

在以表现“情志”为主的戏中,当场的脚色多为正面脚色,且多以歌舞为主,如《惊变》中的唐明皇为大官生、《拾画》中的柳梦梅为巾生、《夜奔》中的林冲为末(京班多以武生)、《思凡》中的色空为贴旦、《游园》中杜丽娘为闺门旦等等。

二为“有戏”,着力表现“假”面目不断被戳穿、“真”面目最终显现的过程和趣味。如《十五贯》“测字”出,历来被认为是很“有戏”的一出戏。戏剧一开始,观众即已被明白告知全部“秘密”:杀人的凶手是娄阿鼠,他现在“假”装成无辜平民;追查凶手的是况钟,他现在“假”扮为测字先生。观众对这种“假装”(或“秘密”)是很清楚的,但两位当事人并不清楚:娄阿鼠不知对面的测字先生正是追查他的况钟,况钟也不能完全肯定娄阿鼠就是杀人凶手。况钟假扮的测字先生有没有本领获得娄阿鼠的口供,使后者显露“真”相?观众对此极有兴趣。戏剧展开的过程,就是在一方的主动试探下,另一方的“假”面目逐渐被戳破、“真”面目最终显现(有时双方都显露真相)。

“有戏”是一种常用的模式,故中国戏尽多误会,多“假扮”、“假装”,或是女扮男(如《梁祝》之祝英台),或是官扮民(如《陈州糶米》之包拯),或是有情“装”无情(如《西厢记》之莺莺),或是奸邪“装”忠正(如《鲛绡记》“写状”出之贾主文),或有意装疯卖傻(如《宇宙锋》之赵女),或无奈强颜作笑(如《铁冠图》“刺虎”出之费贞娥)等等。这些很“有戏”的戏,一般为对子戏,二人场上一来一往,极有趣味。也有用三四人的,但其时仍以

两位主要当事人“真”面目的逐渐显现为主骨。^①

以表现“有戏”为主戏多为对子戏,当场的两个脚色在气质性情方面一般恰成对比、映衬。如《十五贯》“测字”中的况钟为外、娄阿鼠为丑,一正(庄)一反(谐);《玉簪记》“琴挑”中潘必正为巾生、陈妙常为闺门旦,一男一女;《鲛绡记》“写状”出贾主文为副净、刘君玉为净,一阴冷如蛇,一骄横似虎;《连环计》“小宴”出王允为外、吕布为雉尾生(武生),一老谋深算,一年少轻狂等等。这样的对子戏一般唱、念并重,尤以念白出彩。

三为“谐趣”,以滑稽调笑引起观者的观赏趣味,调剂场上气氛。生、旦等正面脚色的戏多是抒情戏,易生单调沉闷之感,故场上常须穿插净、丑之插科打诨,调剂气氛,故李笠翁有“人参汤”之说。如《琵琶记》“扫松”中的张大公(末扮),祭奠故人,触景生情,但若始终一人感叹伤悲,不免单调,故以皂吏(丑扮)的插科打诨为对比、调剂。《长生殿》“酒楼”主要表现郭子仪(外扮)报国无门之悲,英雄慷慨,但也易沉闷乏味,故用酒保(丑扮)之说笑,以为烘托。

以净、丑插科打诨为主的、极富谐趣的表演,也常常会进一步被加工、演化成为相对独立的折子戏。如《西厢记》“游殿”、《拜月亭》“请医”、《琵琶记》“拐儿”、《绣襦记》“教歌”、《红梨记》“醉皂”等。这些折子戏在传奇原本中多是无足轻重的过场戏,后来不断被加工、提高,最终成为可以演出三四十分钟的折子戏,主要因为其中的“谐趣”极具观赏性。

以表现“谐趣”为主的戏,主要以(副)净、丑类脚色为主。如《西厢记》“游殿”中副净(扮法聪)为主,《拜月亭》“请医”、《琵琶记》“拐儿”、《绣襦记》“教歌”、《红梨记》“醉皂”等也皆以丑脚应工。此类净、丑戏,多以念、做为主。

四为“技艺”,中国戏剧表演包含着很高的技艺性的成分,这些技艺性的成分也是戏剧观赏的重要内容。戏剧演员唱、念、做、打等基本功的训练,其本身即属技艺性练习。唱者能声如洪钟、高亢入云,念者能伶牙俐齿、语如串珠,其唱、念本身即可使观众得到美感享受。至于做、打,更涉及许多具体的技巧和手段,如扇子功、翎子功、把子功、腰腿功等。有些演员还会发明、创造出一些特殊的技巧,所谓“绝活儿”,以赢得观众的赞赏。故戏界有所谓“一招鲜,吃遍天”。

最高的技艺性的表现应当是不见痕迹、完全融入戏剧人物表演的(就此一点而言,中西戏剧是一样的),一气呵成,观众找不到地方可以鼓掌叫好,只是纯然感受到极高的艺术享受,故有所谓“技不离戏”。但由于观众层次有别,欣赏趣味不一,“会看戏的看门道,不会看戏的看热闹”,而事实上总是“看热闹”的观众居多,往往鼓励了演员在

① 如《白蛇传》“断桥”一出主要当事人为白素贞、许仙,白对许是又“爱”又“恨”,许则是又“爱”又“悔”,小青实际上是从属于白素贞,主要演其“恨”的一面。在白、许互不能知对方的“秘密”之前,不免有误会,但最终是“爱”战胜了“恨”,夫妻和好。《三堂会审》的两位主要当事人则是王金龙、苏三,王金龙对苏三是既“爱”又“疑”(不知其旧日情人是否仍对他一往情深),所以要“审”,红袍、蓝袍是陪“审”,主要代表王金龙猜疑的那一面。当误会消除后,自然可重修旧好了。

戏剧表演中离开“戏剧”，有意卖弄其“技艺”，以赢得观众喝彩。这在京戏和各种地方戏中是较为普遍的现象。

中国戏剧技艺性的内容，大多是包含在戏剧中的，但也有些戏因其技艺性的成分较为突出，常常成为具有独立观赏价值的折子戏，如《水斗》、《三岔口》、《大闹天宫》、《哑背疯》、《吕布试马》等。二十世纪五六十年代，我们的国家剧团出访或接待外宾，这些戏都是首选剧目，主要是因为这些戏热闹、可看，技艺性强。

以表现技艺为主的戏，武生、武旦等武行脚色或净、丑类脚色作用较大，四功中尤重做、打。

上文提及的中国戏剧的各种“戏点”，在场上往往是同时呈现的，但若从首尾完整的全本戏来看，往往会各有偏重、交替出现，有些场次以表现“情志”为主，有些场次以表现“有戏”为主，有些场次以表现“谐趣”为主，有些场次以表现“技艺”为主，各种“戏点”交相映衬、互补，所以剧作家在安排戏剧结构时必须考虑将各种类型的“戏点”调配使用，方能妙趣横生。而各种“戏点”调配从舞台表演来看，实际上即是各门脚色的相互搭配、映衬，各门脚色台上的相互搭配、映衬直接构成了中国戏剧的各种“戏点”。

中国民族戏剧的形成乃是以生、旦、净、末、丑的出现为标志的，中国戏剧发生演变的历史也主要是脚色制渐趋规范和稳定的历史，但事物的发生、发展，常常是各种外力共同参与的结果，并不完全是事物自身的规定性所能制约的，外因常常会影响乃至改变事物的发展方向，所以事物的发展过程中才会有突变、有夭折。京戏在近代走向名角龙套制的畸形道路以及当代许多新编戏因话剧观念的影响有意淡化脚色制，皆不宜视为中国戏剧自身演进的必然结果。假如脚色制为中国民族戏剧之根本，离开了脚色制，我们又到何处去找寻中国戏剧？

论明至清初曲依“活腔”、“定腔”填词

南京大学文学院 许莉莉

不少人认为,到了明代,曲渐渐律化,文人创作都是照格律谱填词。这种说法虽符合部分事实,但更易引起人们的误解:以为南北曲曲牌在明代便已僵死,音乐几乎已经亡去,只有曲牌格律遗存;文人填词只能照格律谱,而歌工度曲只能依字声行腔。其实事实并非如此,这只是部分文人的做法造成的假象——他们因不甚知乐而依赖于曲谱。实际上,直至清初,制曲之道始终是“依腔填词”——此“腔”是“活腔”,且是“定腔”。

一 依“活腔”填词

所谓“活腔”,即活生生的南北曲曲牌乐调。“依‘活腔’填词”是指根据现实中活生生的曲牌乐调填词,而非案头僵固之格律谱;所作歌词合律与否,是通过将其代入现实中活生生的曲牌乐调来检验的,而非通过核对曲谱格律。

直至清代初期,南北曲曲牌乐调还是口耳相传,未泯于耳的音乐。下文三点规律,可以反映出南北曲曲牌音乐在元明至清初始终是活生生的音乐,文人按“活腔”填词。

1. 先知乐,再填词

元人周德清在《中原音韵·正语作词起例》中对曲作家提出这样的要求:“大抵先要明腔,后要识谱,审其音而作之,庶无劣调之失。”^①“明腔”一词表明,填词者应当知乐在先,只有先熟悉了曲调的旋律,才好填词。

明代之曲,无论曲牌乐调还是填词之道都承继元曲,所以依然讲究先知乐,再填词。

明代朱权《太和正音谱》袭用了周德清的话:“大抵先要明腔,后要识谱,审其音而作之”^②,徐复祚《曲论》中又引用了朱权的话:“夫‘作曲先要明腔,后要识谱,切记忌有伤于音律’,此丹丘先生之言也”^③,并且他把此观点贯彻应用于对曲词的评点当中,其《南北词广韵选》中针对不合律现象有这样的评语:“纬□学以□议,但词家一要知腔,

① 周德清《中原音韵》,《中国古典戏曲论著集成》(一),中国戏剧出版社1959年版,第231页。

② 朱权《太和正音谱》,《中国古典戏曲论著集成》(三),第23页。

③ 徐复祚《曲论》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第235页。

二要识谱,此二□尚欠明□,此折平仄欠叶处甚多。”^①

又如明代作家王九思在初学填词时,专门先学会了曲子,再填词。此事迹使他被奉为作词楷模,何良俊、王世贞、沈德符、蒋一葵等都非常推崇他这一严肃认真的态度。何良俊《曲论》中说:“王溪陂欲填北词,求善歌者至家,闭门学唱三年,然后操笔。”^②王世贞《曲藻》中说:“王敬夫将填词,以厚资募国工,杜门学按琵琶、三弦,习诸曲,尽其技而后出之。”^③沈德符《顾曲杂言》中说:“溪陂初学填词,先延名师,闭门学唱三年,而后出手,其专精不泛及如此。”^④蒋一葵《尧山堂曲纪》:“敬夫将填词,以厚资募国工,杜门学唱三年,然后操笔。”^⑤在诸曲家看来,填词者就应该首先经历“习诸曲”这样一个过程。

“先知乐,再填词”,已成为一条信则。倘有作品不甚协律,论曲诸家们会将原因追究至作者的“不知乐”。如沈德符认为李开先的曲之所以“生硬不谐”,就是因为他“不娴度曲”^⑥。又如要对李开先《宝剑记》音律欠谐一病采取补救措施,不少人设想的方案是:“第令吴中教师十人唱过,随腔字字改妥”^⑦,显然,这也是为了弥补作者“不知乐”的缺陷。

明代中叶以后,因不知乐而照谱填词的作家渐多,梁廷桢《曲话》批评道:“盖自明中叶以后,作者按谱填字,各逞新词,此道遂变为文章之事,不复知为律吕之旧矣。”^⑧然而要注意的是,照谱填词的现象是由一批不甚知乐的文人跟风传奇创作引起的,原先“先知乐再填词”的传统法则,尽管在实效上不免受其影响,但绝不可能被它很快取代。从明代中叶一直到清初,我们还是可以看到,人们对这个法则依然遵从。《太霞新奏》品评王骥德词作:“繇烂熟中来,故水到渠成,瓜熟蒂脱,手口和调处自有一种秀色。”^⑨这里“手口和调”之“手”指填词时择字下笔之手;“口”指吟哦曲牌乐调之口。可见,王骥德填词是“手口”相和、按乐填词的,绝非照谱填词。又如清代张潮在黄周星

① 徐复祚《南北词广韵选》,《续修四库全书》影印清抄本,第1743册第109页。 (“□”表示字迹不清晰之字)

② 何良俊《曲论》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第9页。

③ 王世贞《曲藻》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第39页。

④ 沈德符《顾曲杂言》,《中国古典戏曲论著集成》(四),第202页。

⑤ 蒋一葵《尧山堂曲纪》,任中敏辑《新曲苑》,中华书局1940年版,第二十三页。

⑥ 沈德符《顾曲杂言》,第202页。

⑦ 祁彪佳《远山堂曲品》,《中国古典戏曲论著集成》(六),第47页。《远山堂曲品》中此语乃引用自王世贞《艺苑卮言》,原文为“随腔字改妥”(见万历刻本,《续修四库全书》第1695册第544页)。但今存明代远山堂抄本的《远山堂曲品》中更改此句为“随腔字字改妥”——抄录者在大字“随腔字改妥”的“字”后面又明显增出一个叠字符号(《续修四库全书》1758册第203页),盖有意将“随/腔字/改妥”增改为“随腔/字字改妥”。这一着意的修改表明,抄录者欲表达的比原先更清晰的意思是:“腔”是先有的,字须随腔而填,填得不好,也须据腔而改。

⑧ 梁廷桢《曲话》,《中国古典戏曲论著集成》(八),第278页。

⑨ 香月居散人《太霞新奏》,王秋桂主编《善本戏曲丛刊》影印明崇祯刻本,台湾学生书局1984年版,第446页。

《制曲枝语》跋文中说：“善歌则不必对谱，其声调之高下抑扬，可以调之于口吻之际。”^①可见，一直到清代，曲调之填词还是需要调于“口吻之际”的，并且人们依然深知“知乐”、“善歌”的好处——使填词创作更加顺利、自然、准确。

总之，继承元代传统，明至清初曲家仍以“先知乐，再填词”来要求作词者，照谱填词在古人看来绝非正路。尽管从明代开始已有不少照谱填词的做法，但此之为不知乐者不得已而求其次的做法，它尚未动摇“先知乐，再填词”的传统法则。

最后回到本文的观点——南北曲是活生生的曲牌音乐。假使南北曲并非“活腔”，如何谈得上“先知乐，再填词”？

2. 字声平仄，视音乐而定

南北曲格律谱中，往往标注有对字声平仄的要求。其实，恪守曲谱中的平仄规定并非作家的终极目的；终极目的是，使曲词符合曲调实际音乐的要求。王骥德作《曲律》时，已有一些格律谱通行：北有朱权《太和正音谱》，南有沈璟《增定南九宫谱》。但是王骥德依然提倡用以下审音辨声之法：“将旧曲子令优人唱过，但有其字是而唱来却非其字本音者，即是宜阴用阳、宜阳用阴之故，较可寻绎而得之也。”^②这说明，字声平仄厘定的依据是现实中活生生的曲牌音乐；检验标准是曲词在口中唱来顺畅、耳中听来和谐。即使格律谱已经出现，也不能抹杀这一本质——格律谱终究只是一种辅助性工具书。

曲谱中每个字旁都标上了“平”、“上”、“去”字样，貌似每个字位的声调有绝对之标准；然而事实上，各曲牌对其曲词字声的平仄要求，并非如此刻板，而是时常允许变通——根据实际音乐来灵活变通。关于这一点，曲家们有很多补充说明的文字，有时在曲谱页眉，有时在曲文尾注：

(1) 有些字位对于字声的平仄要求严，但有些字位对于字声的平仄要求较松。

沈璟《增定南九宫谱》中[香罗带]注：“‘情’字下‘也’字，随意用一仄声字俱可，不比前面‘也’字，必不可换也。”^③这说明前一个“也”所处的字位对声调的要求极严，必须用上声，其他仄声都不行；但后一个“也”字所处的字位对声调的要求较松，只要是仄声就行——去声、入声都可以，不一定非要上声。可见，有的字位对声调的要求严，有的字位则不太严，这都是由活生生的曲牌音乐决定的。

《太霞新奏》中说龙子犹[集贤宾]曲：“出字、箴字，若去声更发调，然犹胜平声也。”^④这里谈到某字位在声调方面可有多种选择的问题。“出”字、“箴”字本身是入声，这里说若换成去声字会更加好，又说即便入声，终究比平声还是强一些。由此可见，此二字位上可用三种声调的字：平声、入声、去声。用这三种中任何一种都不算错，

① 《中国古典戏曲论著集成》(七)，第122页。

② 王骥德《曲律》，《中国古典戏曲论著集成》(四)，第153页。

③ 沈璟《增定南九宫谱》(又称《南曲全谱》，《善本戏曲丛刊》影印明末永新龙骧刻本，第402页。

④ 香月居散人《太霞新奏》，第490页。

但三种之间有高下之分:最好是去声,其次入声,最差是平声。为什么在填词时会出现这种平仄不限定的情况?这是因为作词所依据的乃是活生生的曲牌音乐,而非僵化之格律。倘若古人纯然照格律填词,哪里会出现《太霞新奏》中这样生动的评述?从评注者的口气中——“然犹胜平声也”——甚至可以看到他正结合着曲调音乐在揣摩、分辨三种声调之高下的情形。

沈璟《增定南九宫谱》每页上方常常有某仄声字“可平”或某平声字“可仄”的文字注解。沈自晋的《南词新谱》继承这部分内容,但将文字注解的形式改为字旁标注,以便填词者一目了然,其凡例中说:“音悉从遗教,但于曲中,字之平可用仄,仄可用平,而另标于上者,即去本字之旁音,而竟填可平可仄于左。则对谱调声一览而悉,殊觉简便。”^①无论哪种形式,制谱者注的都是字位的声调,而非具体某曲词中某字的声调;所体现的是曲牌音乐的要求,而非人为制定之格范。

(2) 有些词组、句子可以有两种平仄结构,其与旋律的配合是靠字位(或板位)的移动来实现的。

从曲谱、曲选中可以发现,不仅某个字可以有几种声调,某些词组,甚至句子也可以有多种声调组合。比如沈璟《增定南九宫谱》中注[玉芙蓉]:

且“求官奈何”四字,今人皆用仄仄平平,此独用平平去平,更发调,故取之。^②这里的两种平仄结构虽有高下之分,但都不算错。又如[鲍老催]:

“蝶恋花”用平平仄,“凤栖梧”用仄仄平,俱可。^③

“蝶恋花”本是平仄平(谱中三字的标注分别是“作平”、“去”、“平”),这里说“用平平仄”亦可;“凤栖梧”本是仄平平(谱中三字的标注分别是“作去”、“平”、“平”),这里说“用仄仄平”亦可。再如[下山虎]:

“待推怎地展”用平去去平上亦可。^④

“待推怎地展”本是去平上去上,这里说“用平去去平上”亦可。又如[灯月交辉]:

“万花开也难摸”六字用仄仄平平平仄亦可。^⑤

“万花开也难摸”本是去平平上平平,这里说“用仄仄平平平仄”亦可。可见,以上这些词组、句子的平仄构成都可以有两种。这类例子在沈璟曲谱中非常多。

为什么句子的平仄构成可以有二种,难道南北曲曲牌没有定腔吗?并非如此。只要看以下几个例子就会知道,两种平仄结构与定腔的性质并不矛盾——可以靠字位(或者看成板眼位)的移动来使字与腔之间保持贴合。比如沈璟《增定南九宫谱》中注[赏宫花]:

第一句若第一第二字用平声,则第四字亦可用上声,若第二字欲用仄声,则第

① 沈自晋《南词新谱》,《善本戏曲丛刊》影印清顺治十二年原刻本,第25页。

② 沈璟《增定南九宫谱》,第190页。

③ 同上,第466页。

④ 同上,第499页。

⑤ 同上,第484页。

四字切不可仄也。^①

这说明字与字之间在平仄上是互相关联的,某一个字位上的声调可以不局限于某一种,但与之相邻的字的声调也要随之而变,使总体上几个字的声调组合恰好能贴合该段的旋律——具体在贴合时,靠挪移字位(或者看成板眼位)来实现。试再举一例证明。如沈璟曲谱中[会河阳]一调(用《拜月亭》中曲为例),前两句是“有甚争、差且、息怒嗔、,闲言闲、语总⊥休论、”^②,沈璟注:

旧作“有甚争差且息嗔,闲言语尽总休论”,亦通。但第二句须点板在“尽”字及“总”下,与“论”字头耳。^③

沈璟是说,关于此剧此曲有新、旧两种词式,区别在第二句的平仄结构不同,新作“平平上上平去”,旧作“平平上去上平去”。两句的平仄尽管有很大区别,但沈璟说这两种平仄结构都是“通”的——条件是,要变换板位。如果变成旧曲词的平仄,那么就要“点板在‘尽’字及‘总’下,与‘论’字头”,成为“闲言语尽⊥总⊥休论、”。

另一则例子更加直观。凌濛初《南音三籁》中收录了《拜月亭》[耍鲍老]连续两支曲,并有点板。两支曲的第八句分别为“欢来不、似_今日、”与“赛关、张胜⊥刘备、”。二句平仄有别,板式也随之有异。凌濛初的意见是二者皆可。他说前者“更妙,故板在‘不’字上,‘似’字下,‘日’字上,与此‘赛关张’六字不同,唱者不可不辨也”^④。其中一个“故”字表明,对板式作相应的调整是换用另一种平仄结构的必需条件。

由以上分析可以推断,明代南北曲是活生生的音乐。倘非“活腔”,而只剩格律,就不会有如此灵活的字声与乐调间的关系。正因为有活的音乐,且还有不少人知道这些音乐,才会有上文所引述的那些细微的推敲过程。

3. 句节文理,视音乐而定

众所周知,南北曲某曲有几句,某句有几字,往往都有规定。但要注意的是,有的地方规定较松,可以多字、少字;有的地方则规定较严,不仅字数、句数有定额,甚至某词组、某句子的文理都有一定格式。总之,情况并非如格律谱所示的那样单纯——因为实际制约者是活生生的曲牌音乐,而非格律谱本身。下面将从几方面具体阐述。

(1) 文理句读的划分由音乐决定。

明代的曲谱、曲选反映出这样的现象:不仅曲词的句数、字数往往有规定,而且某些句子的文理结构也有严格的规矩。比如同样是七个字的句子,有的情况下必须上四下三,但有的情况下则必须上三下四。同样是六个字的句子,有的情况下须是二字三

① 沈璟《增定南九宫谱》,第482页。

② ⊥表实板;⊥表腰板;_表底板。王骥德《曲律·论板眼第十一》:“初启声即下者,为‘实板’,又曰‘劈头板’;(遇紧调,随字即下,细调亦俟声出,徐徐而下)字半下者,为‘掣板’,亦曰‘枵板’;(盖‘腰板’之误)声尽而下者,为‘截板’,亦曰‘底板’。”(《曲律》第118页)

③ 沈璟《增定南九宫谱》,第292页。

④ 凌濛初《南音三籁》,《善本戏曲丛刊》影印明末原刊本配补清康熙增订本,第546页。

节,但有的情况下则须是三字二节。

比如《南音三籁》中评点王九思散曲[柰子花]:“‘从伊别’一节,‘后有谁怜’一节,不可作七字句法,‘后’字一板,必不可少。”^①原曲此句为“从伊别后有谁怜”,凌濛初强调这不是一般的七字句那种上四下三的格式,而是上三下四。凌濛初此说所据为格律谱吗?非也。查沈璟《增定南九宫谱》,仅有关于[柰子花]第四字之板的说明:“‘名’字上一板,亦不可无。”^②并没有如“上三下四”之类文理结构方面的具体说明。凌濛初的判断应该来自他自己基于实际音乐的思考。他根据实际音乐的唱法,分析出该句的音乐结构要求曲词为上三下四式,所以才有这样的言论。

又如《南音三籁》批评高明散曲[沉醉东风]之第三句文理不当。此调第三句本应为三字二节,但高明写作“微笑对人悄说”,是二字三节。凌濛初说:“第三句六字,乃三字二节者,如《琵琶》‘他道我不贤’是也,此虽亦六字,而少戾。”^③查沈璟曲谱中此调,同样没有关于文理的说明,所以凌濛初的判断应该也来自于实际音乐。

(2)“一调二体”,说明词式的最终决定者是活生生的曲牌音乐,而不是格律谱。

在曲牌音乐允许的范围下,曲词的句格也是可变通的,并不像格律谱表面上规定的那样死板。一支曲调的歌词可能存在两种式样的句格。

沈璟《增定南九宫谱》中注[刮鼓令](《荆钗记》中例):“‘不志诚’三字可作平平去上四字。”^④又注[香柳娘](《琵琶记》中例):“‘没人买’三字用四个字亦可。”^⑤为什么用三个字的地方沈璟说也可用四个字?他何以判断?他根据的是音乐。沈璟熟知这些曲调的音乐,根据音乐来看,这些地方可填三字,亦可填四字。

又如《南音三籁》注《琵琶记》之[滴溜子]:“‘漫说道’少一叠句,而另增‘姻缘事’三字,‘细思之’,亦少一叠句,而止增‘此事’二字,皆小变。”^⑥这里是说《琵琶记》中的[滴溜子]相当于将“细思之”三字换成了“此事”二字。查沈璟曲谱中的[滴溜子]一调,发现其中并未提及可以有此种变化,但凌濛初却如此肯定地说此乃“小变”也——即属正当的变化。这说明凌濛初一定知道[滴溜子]的音乐,正因为有鲜活的音乐在,所以他才如此有把握地称此种变化是合理的。

《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》中注[刮地风](《拜月亭》中例):“‘谢深恩’三字,用仄平二字更叶。”^⑦沈璟与沈自晋的曲谱中都录有此曲,但评注中皆未曾谈到“谢深恩”三个字的问题。这里张大复提出“用仄平二字更叶”,实为通过对实际音乐的揣摩而提出的自己的看法。这一看法既不是承袭前人的说法,也不是仅仅靠研究一纸格律

① 凌濛初《南音三籁》,《善本戏曲丛刊》影印明末原刊本配补清康熙增订本,第248页。

② 沈璟《增定南九宫谱》,第369页。

③ 凌濛初《南音三籁》,第346页。

④ 沈璟《增定南九宫谱》,第397页。

⑤ 同上,第376页。

⑥ 凌濛初《南音三籁》,第642页。

⑦ 张大复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》,《续修四库全书》影印清抄本,第1750册第709页。

就可以提出来的。

“一调二体”的现象在明代已有人不甚理解,于是知音律者便以元曲说法。《九宫正始》说:“此一调二体之例,元词每每有之,何必穿凿附会,整整同一?”^①《南词新谱》引冯谱语:“古曲以四字当三字,如[驻马听][大迓鼓]末句、[刮鼓令]第六句之类甚多也。”^②元曲的音乐是“活腔”,这很好理解,那么与元曲一样有“一调二体”现象的明清南北曲也应该是活生生的。

(3) “一体二调”,同样说明曲牌音乐的实际存在。

凌濛初曾指出,沈璟《增定南九宫谱》中所收录的[绣带儿]与[绣带引],虽别为两调,但在句格上是一样的。于是他据此认为沈璟有误,将二者混淆了:

新谱中收此为[绣带儿],而又收散曲“蓦忽地双眉暗锁”一曲为[绣带引],为犯[太师引]也,及查与此调不差一字,若此为本调,则[绣带引]又何为哉,疑此“春闺里”以下,即犯[太师引]者,故“玉簪难提起”一曲,原较此少二句,可证也。沈伯英混哉,难解。^③

对于凌濛初的质疑,沈璟后人沈自晋又作了反驳。他说,尽管句格相同,但腔板其实是不同的,实为两调:

《南音三籁》……又疑[绣带引]一曲,虽半犯[太师引],而句字与[绣带儿]全曲一般,为漫无分别,不知其句数虽合,而腔板则分,自不相混也。^④

沈自晋在其谱中[猫儿逐黄莺]处又一次谈到此问题。他辨析王骥德的[猫儿入御林]与[猫儿逐黄莺]二曲。二曲前半段都是[猫儿坠],后半段分别为[簇御林]与[黄莺儿]。但这二曲的后半段在句格上非常相似,在格律谱中也只有一板之别:“王自注比前调多‘霜’字一板”^⑤。这里是说,王骥德自己曾注明二调确有区别,并非相同:后者比前者多出了“一板”。王骥德一定不会为了这“一板”之别而分别填两首词——冠以不同的牌名。除了“一板”之别,二调一定还有曲腔上的区别。二调在句格上的相似应属巧合。可见,不同的曲牌音乐反映在句格上的区别有可能会如此微小。

“一体二调”说明,不能一看到两支曲的句格相同就认定它们音乐相同,格律谱中的句格只是曲牌音乐在文字上的投影,它能够方便作家填词,但不能完全包含其音乐涵盖的全部内容,不能取代音乐而成为最终目的。

明末清初的沈自晋尚强调“一体二调”的道理,这说明当时曲牌音乐是实际存在的;倘若不存在,沈自晋便不可能知道[绣带引]与[绣带儿]等有一样的句格却有不同之乐调。

① 徐庆卿辑、钮少雅订《汇纂元谱南曲九宫正始》,《善本戏曲丛刊》影印清顺治辛卯(1651年)精钞本,第101页。

② 沈自晋《南词新谱》,第484页。

③ 凌濛初《南音三籁》,第621页。

④ 沈自晋《南词新谱》,第426页。

⑤ 同上,第698页。

由以上三点可以看出,明至清初仍然存在着活生生的南北曲曲牌音乐,人们照“活腔”填词。即使明中叶后已有照谱填词的现象,但这仅是部分不甚知乐的作家们退而择其次的做法,符合格律谱规范并不是他们的最终目标,他们的最终目标是符合曲牌实际音乐的要求。格律谱仅仅是一种帮助不甚知乐的作者也能参与填词创作的辅助性工具书。格律谱之所以大多附有详细的评注、分析,而不仅仅满足于在曲词旁标明格范,就是因为:只要有活的音乐在,就不存在绝对的格律,就不能将规矩定得很死,而要客观实际地注明其他各种通用的情况。

二 依“定腔”填词

所谓“定腔”,即旋律基本固定的南北曲曲牌乐调。

有人认为,明代曲谱只注平仄、点板,不注工尺,这便是曲无定腔的标志,曲腔是根据具体字声即时谱出的。或又联系唐之张红红只以小豆记录便脱口成曲,宋之姜白石能自度曲,元之张玉莲对于不传之曲能“寻腔依韵”(夏庭芝《青楼集》)^①唱出等,或又因清之叶堂制谱只点中眼,不点小眼,并云“在善歌者自能生巧,若细细注明,转觉束缚,今照旧谱,悉不加入”^②,于是不仅认为古时的曲腔都是靠歌者即兴发挥而成的,而且更加确信明清格律谱之有板无眼正是鼓励歌者自由发挥的表现。其实这是一种误解:把特殊情况看成是整体现象,又忽略了论曲者的时代性。我们将明清曲论资料梳理一番,会发现太多的材料可以证明曲有定腔,且此“定腔”体制至少保持至清初。

首先,有很多材料直接表明:南北曲曲牌腔板稳定,同牌名曲子腔板统一。

万历间戏曲选本《吴歙萃雅》选例中说:“各词牌名板眼,坊刻相仍差讹,甚至句少文缺,于理难通。向惟蒋氏全谱,可称善本。大约师主其说,参以来派,而后竭吾一得,稍加增改,务使声律中于七始,倡和如同一辙。既非鲁鱼莫辨,可称雅俗共赏。”^③这里“倡和如同一辙”说的是同一牌名的曲子腔板统一。

万历间戏曲选本《月露音》凡例的作者静常斋主人说,此选不加点板的原因除了避免累赘与讹误外,更主要的理由是:“文之好丑各有心,曲之腔板原自一。知音者自能按拍,不知者亦止按图索骏,便得藉为善唱耶。”^④这里明确说由于曲牌腔板固定、统一,所以对于陌生曲文,甚至不需要点板,人们就可以按定腔唱出。

李鸿为沈璟《增定南九宫谱》所作序中说,此谱“大要本毘陵蒋氏旧刻而益广之。俗所名为板眼,亦必寻声校定。一人倡,万人和,可使如出一辙”^⑤。王骥德引用沈璟

① 夏庭芝《青楼集》,《中国古典戏曲论著集成》(二),第31页。

② 叶堂《纳书楹曲谱·凡例》,《善本戏曲丛刊》影印清乾隆五十七年至五十九年纳书楹原刻本,第11页。

③ 《吴歙萃雅·选例》,《善本戏曲丛刊》影印明万历四十四年周氏刻本,第19页。

④ 《月露音·凡例》,《善本戏曲丛刊》影印明万历间刊本,第11页。

⑤ 《南词全谱》原叙,《南词新谱》,第8页。

的话说：“古腔古板，必不可增损，歌之善否，正不在增损腔板间。”^①又说“先生雅意，原欲世人共守画一”^②。沈璟的话还表明，哪怕是犯调，其所犯之句也要与原调之腔完全一致——“必求归一之腔”^③。可见，同牌名之曲腔板理应是“如出一辙”、“不可增损”、“共守画一”的。沈璟当时曲牌已有变化之势，所以他制作曲谱以维持“如出一辙”、“不可增损”、“共守画一”的曲统。

明末清初的袁于令为《南音三籁》作序时说，曲本有定腔：“制为排（宜为牌）名，分为腔板，……调不可出入……板不可参差。”^④袁于令又说当时曲之定腔已经受到了一些冲击：填词者“率意填词，动辄旁犯，淆乱正阙”，唱时“相习传说，巧为赠腔，任其出入”，于是“几使排（宜为牌）名莫定，板逗无准”^⑤。然而这仅仅是一些冲击而已，曲有定腔的实质并未有变。袁于令在其序中还说，《南音三籁》与沈璟曲谱一样，都是为了维持曲之规范性、统一性而作。

其次，明代俗有“死腔活板”的说法，可证曲有定腔。比如《太霞新奏》中说：“[五供养]本调末七字句，第四字腰板，此用截板，岂所云‘死腔活板’耶？若比《琵琶记》则又少二字矣。”^⑥王骥德《曲律》中说：“词隐谓‘心’字下缺去声、平声二字，以为此死腔活板，故是大误。”^⑦“死腔”是指固定的曲腔，“活板”是指可以移动板位（即相当于移动字位）使字与腔贴合更紧——这一点可参考前文所析某些句子可有两种平仄结构，靠板位的移动来实现字声与旋律的贴合的例子。板之所以“活”正是为了维持“死腔”——曲腔的固定。

再次，曲调“新板”取代“旧板”，可证曲牌的定腔体制。随着时间的推移，曲牌定腔也不可避免地会发生一些流变。比如某些曲调会在原来的基础上发生变化，出现所谓“新板”。然而这种变化也仅是曲调个体之变，并非定腔体制之变：即人们会把“新板”之调当作模板来填词度曲，使之成为新的“定腔”。“新板”常常还会受到曲家们的倡导，因为倡导“新板”与倡导遵从古调一样都有“统一”之功：统一曲腔——保持曲的定腔体制。比如王骥德说：“各调有宜遵古以正今之讹者，有不妨从俗以就今之便者。”倘若一味遵从古，则“必群骇不从”^⑧，亦如沈璟所叹：“以一口而欲挽万口以存古调，不亦艰哉。”^⑨而提倡“新板”则便于统一曲牌定腔。沈自晋也说，他“从今”的效果其实也跟

① 王骥德《曲律》，第118页。

② 同上，第169页。

③ 沈璟《增定南九宫谱》中批评[琐窗郎]中的[琐窗寒]部分，与[琐窗寒]原调不全相同：“……不知[琐窗郎]之出于[琐窗寒]耳，必求归一之腔乃妙。”（第393页）

④ 清康熙七年增订本《南音三籁·袁于令序》，蔡毅编著《中国古典戏曲序跋汇编》，齐鲁书社1989年版，第62页。

⑤ 同上，第62页。

⑥ 香月居散人《太霞新奏》，第609页。

⑦ 王骥德《曲律》，第125页。

⑧ 同上，第160页。

⑨ 沈璟《增定南九宫谱》，第396页。

冯梦龙的“考古”一样,是统一曲牌定腔:“大抵冯则详于古而忽于今,予则备于今而略于古。考古者谓:不如是则法不备,无以尽其旨而析其疑。从今者谓:不如是则调不传,无以通其变而广其教。两人意不相若,实相济以有成也。”^①

总之,从明至清初人们按定腔填词、度曲的信念与行动来看,这段时期的大局仍是曲有定腔,按曲牌定腔填词、度曲;离经叛道只是少量的现象——沈璟等人的呼吁是针对这些少量的离轨现象而发的。沈璟在[二郎神]论曲套曲中呼吁道:“欲度新声休走样。名为乐府,须教合律依腔”;“改弦又非翻新样,按腔自然成绝唱”;“怎得词人当行,歌客守腔”。^② 沈自晋道:“予意作者只从原式,歌者终守旧腔足矣。”^③ 这里“合律依腔”、“按腔自然成绝唱”、“歌客守腔”、“作者只从原式,歌者终守旧腔”都表明填词、度曲均当遵照固有的曲牌定腔。倘若曲坛的大局并非如此,沈璟等人毫无挽回局势的希望,则他们根本没有呼吁的必要;正是因为大道尚存,却又出现了少量离轨现象,所以沈璟等人才有此呼声。

若论按定腔填词、度曲的信念渐失,那是在清代中叶以后。到那时,人们开始用各种事实来质疑定腔的存在,沈璟等人也不再被推崇,而被视为“斤斤返古”者了。这是需要另外撰文讨论的问题。

或许有人用诸多“依字行腔”方面的事实来否定曲调定腔的存在,那是因为他们把“依字行腔”与“按定腔填词度曲”二者看成是一对矛盾,认为要么就是依定腔填词度曲,要么就是依字行腔。其实在元曲中,二者是统一的,并不矛盾。元之曲词,在遵守定腔的同时,又遵守字声的自然之音。如此将曲词按定腔唱出也就非常顺利。明代之曲,无论曲牌音乐还是填词之道都承继元曲,尽管曲词间有出轨现象,按定腔唱这些词时也遇到一些麻烦,但总体原则上还是既遵守定腔,又遵守字声,否则就不会有前文那些是非辨析了。因此仅用依字行腔的事实是不能否定曲牌定腔的存在的。

① 沈自晋《重定南词全谱凡例续纪》,《南词新谱》,第43页。

② 隗芾、吴毓华编《古典戏曲美学资料集》,文化艺术出版社1992年版,第119、120页。

③ 沈自晋《南词新谱》,第269页。

外国戏剧观察

当下日本“J”戏剧^①

日本东京大学综合文化研究科 内野仪 著 曹新宇 译

本文根据东京大学综合文化研究科内野仪教授2009年3月在南京大学戏剧与影视艺术研究所所作讲座整理并翻译。翻译过程中得到了吕效平教授及南京农业大学李红博士的许多帮助,对此表示深深的感谢。

本文旨在对当今日本戏剧文化界所发生的事情绘制一幅认知地图。笔者将根据自己的所见所闻,描绘日本当代戏剧文化的发展与变化。笔者选择了四十个戏剧表演团体、个人以及舞蹈团体为描述对象。之所以采用四十个对象并没有理论上的考虑,因为当前日本戏剧文化本身是多元的、多层次的,任何一个人都无法真正描绘出一幅统一的图画。在东京每天的演出种类繁多,而要使下面绘制的这幅地图具有说服力,则至少需要四十个样本。此外笔者还特别选择了年轻一代的戏剧实践者,其中大部分人出生在二十世纪七十年代或者更晚。笔者认为这样选择应该能够让大家更加了解日本戏剧文化在未来的发展。另外笔者还要特别提到其他三个团体,这三个团体属于年纪较长的一代。

绘制“J”戏剧地图

地图有横与竖两根轴,这样就将地图分为A、B、C、D四个区域。^② 竖轴的顶端标注着“文学的/文本”,底部标注着“表演/身体”。这表明如果朝上走,在属于这些区域的演出中往往可以较明显地看到文学文本的存在。反之如果朝下走,那么演出中“表演”或“身体”的因素会更明显一些。

横轴的右边标注着“现实的(本质主义的=现代的)”,左边标注着“玩意儿(相对主义的=后现代的)”。选择“现实的”一词是因为在当下的日本当代戏剧语汇中,当该词表示与“虚构的”或者“怪诞的”相反的意思的时候,会被认为具有积极的含义。此处的“现实的”一词同时也有“忠实的”、“诚挚的”或者“真实的”意思。这个概念还让我们联

① 本文翻译得到江苏省教育厅高校哲学社会科学研究基金项目(2011sjd 760011)和南京农业大学人文社会科学基金项目(sk 2011014)的资助。本文中的“J”可以指“日本”(Japan),也可以指“垃圾”(junk)或“快感”(jouissance)。

② 见第66页附录。

想到“戏剧的本质”，比如扮演的透明性，即剧本文本的透明性或演员身体的透明性。^①这些本质牢固地属于区域 A 和 D 的表演。在这里“原创性”这个概念对戏剧实践者来说也至关重要。

往横轴的左边走，“玩意儿”的感觉会越来越重。“玩意儿”在此处指的是后现代主义意识中的“游戏”、“借用”、“假面”、“引用”以及“自省”。对于属于区域 B 和 D 的实践者而言，没有什么东西是新的，一切都是怎样把一些已知的东西安排好、拼接好。因此不管是“原创性”还是“本质主义”对他们来说都是过时的。这也是我将“相对主义”与“本质主义”对立的原因。

区域 A：现代口语演剧“流派”，或回归新派剧

日本当代戏剧实践中的大部分都属于这个区域，大部分市场份额也为这类戏剧所占有。属于这个区域的戏剧表演主要是传统的以对话为主导的。在这里，表演的源头是文学剧本，角色由文学语言构成，各自上演着他们自己的故事。演员要尽可能忠实地表现剧本中总是已经完成了的角色。大部分情况下，扮演的透明性是设定好的，人物心理是一致的，即假定人物的内心是理性的。这些是表象主义戏剧。在这些戏剧中，现代主义神话中的“人性论”仍然适用。无论是大型商业剧院还是日本新国立剧场中的大多数演出都属于这个区域。这个区域中近期的发展有两个方面：第一，现代口语演剧公司以及“回归新派剧”。根据字面意思就可看出新派剧是一种新的戏剧，一种受西方影响而发展起来的日本现代戏剧。在二十世纪九十年代，一种现代的现实主义戏剧模式得到了复兴，在某种程度上还有所发展。此后，这种模式就一直占主导地位。其中，平田织佐的当代口语戏剧——媒体通常称为“安静戏剧”——是最典型的，也相当有影响力。二十世纪八十年代兴起的小剧场运动——有些人称之为“小剧场热”——的倡导者中，除河村隆、宫泽彰夫等少数人之外，像野田秀树（出生于五十年代），以及后来者，比如凯拉立诺·桑德洛维奇（原名小林一三）、松尾铃木（出生于六十年代），他们的演出现在都被认为属于这个区域，因为他们早先的创新风格现在已经成为主流。他们的风格并不是现代现实主义的，但是从根本上来看他们的作品都有人物，都重视文本（其中也涉及一些身体性的东西）。

第二，在区域 A 中，我加入了“文明”一词。大部分年轻一代的戏剧实践者现在都表现出对社会的深切关怀，尽管听到这点让人感觉很奇怪。野田秀树在 1990 年之前因为其小剧场演出的铺张华丽、游戏色彩及怪诞色彩而闻名，现在他也开始关注“国家主题”，比如伊拉克战争，日本的天皇制度，大阪、广岛遭受原子弹袭击等。即使是在公共领域几乎无人表现或讨论的与性政治有关的话题，目前也至少有两个戏剧表演团体

① 这里“剧本文本的透明性”、“演员身体的透明性”指演出过程中看不到剧本的存在，也看不到演员自身的存在。剧本已经消失在表演中，演员也已经消失在角色中。

在关注。这两个团体具有明显的性取向：其中一个“粉色三角”，通常关注女同性恋者的身份问题；另一个是“飞翔的舞台”，关注男性的同性恋问题。

区域 B：新：小剧场

区域 B 中可以听到新的声音。这些作品明显表现出“J”戏剧的特质，尤其是那些近五年才开始进行戏剧实践的人员。这里的“J”代表“像垃圾(junk)一样的日本”。在这样的日本，“艺术”的概念总是难以确定。从欧美语境中所谓“高雅艺术”的角度来看（在欧美语境中，某些普世的美学价值和方法被认为是大家一致接受的），这些表演看起来就是“垃圾”、“艺术垃圾”，既没有经济价值，也没有文化价值。他们自觉或不自觉地否定并忽视历史，忽视共同的价值观，忽视“常识”。他们的指称体系与知识体系同漫画、动画、电脑游戏、午夜电视节目、B 级片以及专为灌制录像带拍摄的电影等一样，完全属于亚文化一类。简而言之，他们承认自己属于亚文化的范畴。从其历史发展来看，寺山修司、唐十郎和铃木忠志等“地下戏剧”^①（六十年代后期、七十年代初地下戏剧运动）的先驱者都属于这个区域，尽管他们的指称体系要丰富得多。这些人之后的小剧场话剧实践者野田秀树也属于这个区域。不过一旦他们的新鲜成分及与众不同的成分被大部分观众所接受，他们的作品也就成了主流。当代“J”戏剧的实践者身上最让人觉得有意思的特质就是他们没有一种确定的敌对感。他们似乎并不抵制任何东西，比如权威、主流、权力结构等等，但他们努力用自己特有的、独创的方式，为都市年轻人制作符合他们欣赏口味、情感及美学观念的演出。作者认为，从外部看，他们的指称体系是非常狭小的。笔者之所以用“新：小剧场”来称呼区域 B，是因为他们的指称体系毫无疑问来源于一个丰富的戏剧词汇宝库，而这些词汇是二十世纪六十年代之后小剧场运动一直在探索的。在这个区域，有所谓的“新地下戏剧”演出团体，比如蟑螂产业联合体和毛皮部落。他们为了自己的目的，任意移用、使用或误用“地下戏剧”中的形象。同时，也正因为他们是天真无邪的，所以他们对自己的生存环境及语境极度敏感。他们的生存环境与语境是病态的，正如大众媒体所说的，“日本社会相当病态”。换句话说，他们的表演在某种程度上符合年轻人的感情与心理。有些年轻人逃避社会达到了一种病态的程度（“家里蹲”、“茧居族”），有些多次割腕自杀（“割腕者”）。

① “angura”一词来源于英语中的“underground”。根据尹也非（《在日本看“地下戏剧”》，《上海戏剧》，1989 年第 4 期）的解释：“在第二次世界大战之后，日本戏剧界深受欧美‘前卫戏剧’，尤其是美国环境戏剧的影响。这种戏剧一出现就学着美国‘外、外百老汇’的做法，常在建筑物的地下室或小剧场进行演出，所以人们通常把它称作‘地下戏剧’或‘小剧场戏剧’”。六十年代是“地下戏剧”的全盛期，铃木忠志、唐十郎、寺山修司以及后面提到的太田省吾等都是当时日本地下戏剧运动中的活跃分子。他们的艺术主张就是“不受以往戏剧规律的约束，不受舞台时空的限制，认为演员在舞台上不应是任人摆布的棋子，而应该成为可以自由表演、自由发挥，能把世上的喜怒哀乐、真善丑美原本地、无保留地用最强烈的动作和最刺激的语言表现出来的鼓动者，因此在表演上可以选择自己认为最能表达自己思想意图和内心感情的表演手法和导演手法，不管观众能否接受，而不受其他任何形式的限制。”

这就是为什么在这里我使用拉康“快感”这一概念表达的不是一种简单的快乐,而是一种更复杂甚至病态的批判性的美学观点。戒指旅馆^①就属于这一类团体,其作品通常是关于 Shoyo 的。Shoyo 是一个日本少女的形象,是包括著名的“御宅族”文化在内的日本流行文化的一个重要的梦幻标志。因此对属于区域 B 的团体来说,他们有一定的空间来处理表象政治的问题,而事实上大部分剧团或团体目前也正在这样做,尽管他们自己完全没有意识到自己所做的事情中隐含的政治意义。走向另一个极端的还有像 Tetsuwarr Albatrosscket(这个名字无法翻译)这样的剧团,制作出来的完全是垃圾,毫无意义的、为时很短的表演,似乎要表示在后现代时期,戏剧无法做任何有意义的事情。

区域 C:当代舞蹈

“当代舞蹈”一词在这里表示一种新的艺术样式,指二十世纪九十年代在日本盛行的新型舞蹈。年轻一代的舞者受编舞家皮娜·鲍什和威廉姆·弗塞斯影响,开始表演与以往完全不同的、形式多样的舞蹈。他们的舞蹈完全切断了古典芭蕾舞与现代舞蹈的传统,因为他们对线性地讲述故事不感兴趣,也无意于表达自己内心的感情和个性。他们的兴趣在于探寻一种个人化的动作语汇。舞蹈对他们来说就是探索动作。他们的舞蹈是一种独特的后现代舞蹈,不是通常所说的舞蹈发展史中的后现代舞蹈,而是舞蹈文化中的“J”类型。他们的作品源于日常生活,并将芭蕾舞、现代舞、爵士舞以及任何能找到的资源都融入其中。再结合他们自己的动作美学,他们成功地创立了一种新的美学形式。这个类型只能称之为“垃圾”,但是这是从积极意义方面而言的。因此“当代舞蹈”这一样式成了人们愿意解读的对象,年轻一代的评论家们对此非常感兴趣,经常撰写相关评论,并认为当代舞蹈是日本表演艺术中的先锋。观看 Nibroll^② 剧团的一段表演可以明显看出,舞者那正在舞蹈的躯体以及他们像路上行人随意走路似的动作,表现出了年轻人在日常生活中的相互关系是古怪的,有时候甚至是暴力的。

Chelfitch 剧团的冈田利规^③发起的一次试验将“当代舞蹈”所关注的问题延伸到

-
- ① 戒指旅馆成立于 1994 年,艺术总监羊屋白玉(Shirotama Hitsujiya),所有演员都为女性。剧团重在通过身体表现女性的内心世界,从而对“女人是什么?”“为什么大家认为女性是这样的?”等问题提出质疑。
- ② Nibroll 是一个多媒体艺术综合体,成立于 1997 年,创始人矢内原美邦女士(Mikuni Yanaihana)。该团体不设总导演,但设分导演,如视觉影像导演、音乐导演及美术导演等。表演形式不仅限于舞蹈,也可能是音乐会、话剧、电影或艺术展等。该团体追求“新艺术”,不为已定的观念所约束。主要在东京一带活动。
- ③ 冈田利规,出生于 1973 年。1997 年创立 Chelfitch 剧团。Chelfitch 是个戏仿词,源于英语中的“selfish”。作品《三月中的五天》获得 2005 年岸田国士戏剧奖。《三月中的五天》讲述伊拉克战争爆发,日本趁机派出自卫队,加强自己的军事力量。而在东京的一家情人幽会旅馆,一对年轻人缠绵了五天。剧本主要反映的是日本“无”一代(无工作、无收入)对未来的担忧。

了日常生活的范畴。这是一次有争议的试验,更接近区域 A 和 D。冈田利规是一位剧作家,2004 年曾获得日本剧本最高奖岸田国土奖。他也是一位导演,一直致力于创建一种形体手势的语汇。这些语汇是平淡的但又是虚构的。他的作品《三月的五天》是革命性的,不仅如同现代现实主义戏剧那样使用了传统的将语言与身体统一起来的方法,而且他还成功地、极具方法地抓住了当代口头语言与形体手势之间的关系,并将其呈现到表演领域。

区域 D:回归地下戏剧?

这个区域目前涉足的人最少。在这个区域,形体表现是表演中最重要的因素。因此这个区域是身体戏剧的区域。在过去十年里,除形象剧团和 ARICA 之外,没有新的尝试者。形象剧团是一个创作团体,主要表演者、导演及编舞都是协川海里^①,一位非常年轻的舞蹈者。到目前为止,他只推出过三部作品,但他对西方的先锋艺术传统有极大的兴趣。而他那经过严格训练的身体是他作品的主要特点。

ARICA 剧团的成员大家并不陌生,因为他们都独立演出了很长一段时间。其中最有名的可能要算剧团的主要演员安藤智子,她也是太田省吾的“转形剧团”的主要演员。ARICA 这个团体成立于 2001 年,成员中有诗人、演员、导演/设计人员以及音乐家。他们在自己的作品中发展了传统的地下戏剧语汇,从中可以看出他们关于身体戏剧这个概念的新观点。

要使戏剧文化“健康”发展,至少从戏剧历史发展的角度来看,区域 A 和 D 之间的张力或者冲突是不可避免的,因为区域 D 是实验精神或者说是反传统精神的发源地。有时候在区域 D 还会有一些突破,比如在地下戏剧的全盛时期。但是目前很显然区域 D 的观众越来越少。有些人可能会说,这不过是因为观众变得越来越保守了。尽管如此,我们还是看到有不少剧团仍然很活跃,比如剧团解体社、OM-2、DA-M 及仓库剧团^②。

在临界线上:变化的可能性

前面已经简单介绍了“J”戏剧地图中的每个区域,但是更有意义的是那些处于每个区域边界线上的剧团。这些剧团不满足于让自己被划入某个区域,前面提到的 Chelfitch 以及戒指旅馆就属于这一类。宫泽彰夫的复兴乐园被放在地图的中间。宫泽彰夫也是二十世纪九十年代小剧场运动的领导人物。目前他正致力于更新自己已

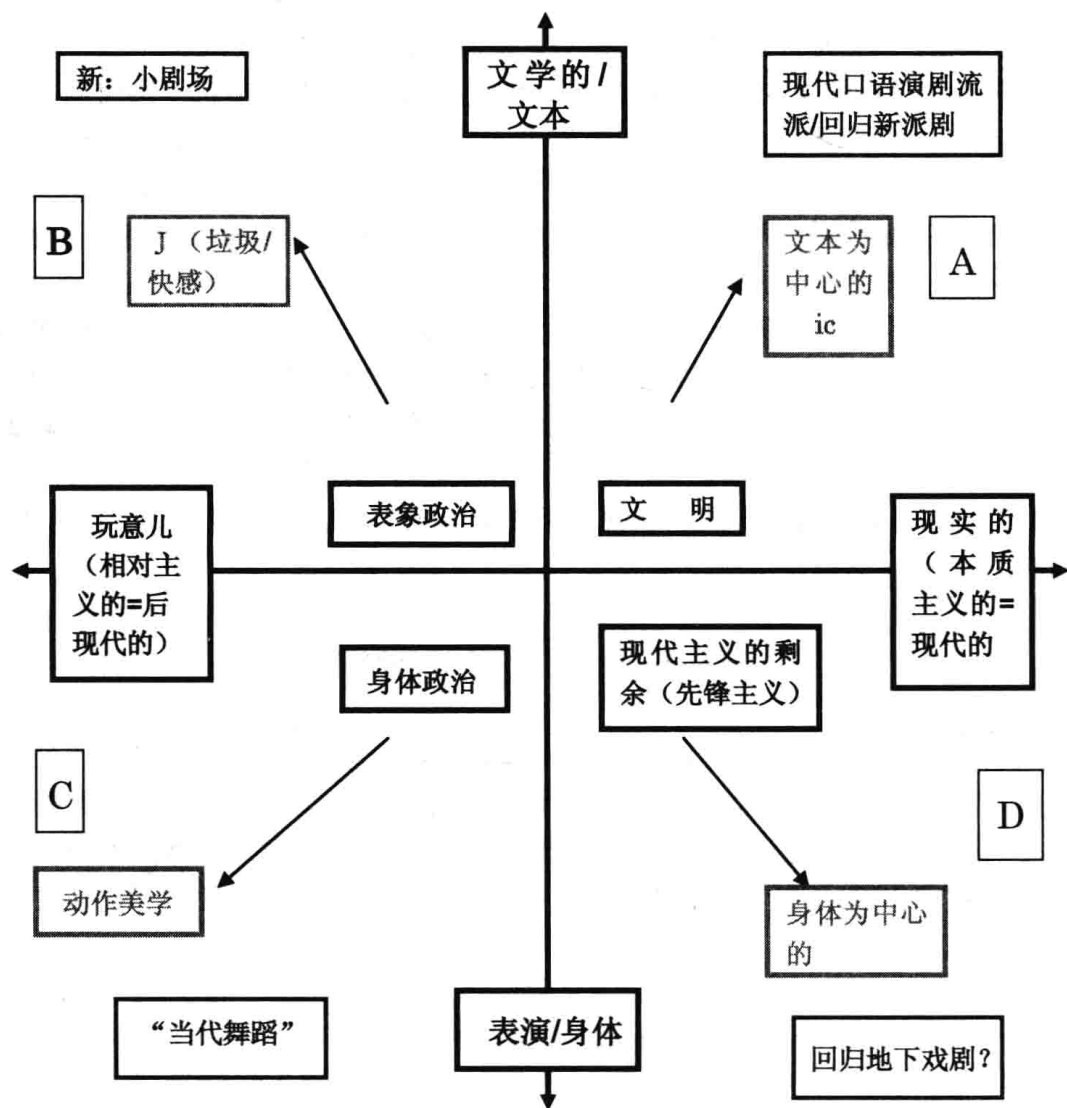
① 协川海里,著名舞蹈表演者,师从大野一雄大师(Kazuo Ohno)。他关注文本,同时他又在寻找一种新形式的身体语言,希望从传统的身体定势中转变出来。形象剧团 2003 年成立于东京。

② 仓库剧团成立于 1994 年,创始人 Shingo Kimura。他们作品的目的不在于讲述故事,而在于通过表演者的移动来创建戏剧空间。

经确定的表演方法,步履维艰。他是一位小说家、剧作家、导演以及电影制作人。他最新的作品《东京/缺失/哈姆雷特》(2004—2005)改编自他自己的小说,在其中他进行了几个阶段的实验。他并未被“出色的表演”以及直接地表现自己的戏剧文本这一理念所吸引。他关注的不仅是要找到表现戏剧形象的不同方法,而且要找到一种当代的形体手势。这些形体手势可以通过不同的渠道和语域,用传统的戏剧交流的方式,与观众交谈。2009年初在《东京/缺失/哈姆雷特》的首演仪式中,他请到了矢内原美邦女士与其合作。有趣的是,看完这场表演,大家却发现现在后现代时期更新表演的理念是极度困难的。笔者认为,他那么迫切地希望更新戏剧语汇其实是很值得商榷的。最后,笔者希望日本的戏剧文化得到更好的发展,并成为重要的文化资产。

附录

日本 J 戏剧地图



论尤金·奥尼尔的救赎之路

南京大学文学院 高子文

尤金·奥尼尔是公认的美国戏剧之父,统观他的全部作品,奥尼尔对整个世界持一种怀疑态度。虽然这种怀疑的开端可能首先是对其生活的家庭的怀疑,继而对具体制度的怀疑,但究其根本,却是主要对人的存在的真实性的怀疑。他的剧作中的这种怀疑的表达,在同时期的伟大作家作品中(卡夫卡《变形记》、乔伊斯《尤利西斯》)都能找到某种程度的印证。然而奥尼尔并不止于怀疑,他总是试图寻找一条救赎之路。在《大神布朗》、《马可百万》、《拉撒路笑了》等剧中都有对一种救赎状态的或隐或现的表达。而在《无穷的岁月》里,这一表达变得异常鲜明。评论家们并不看好奥尼尔的这种带有说教性质的表达,指出对一种抽象理念的追求在很大程度上损害了作品本身的丰富性和深刻性。^①然而,就奥尼尔自身来说,这种救赎之路的探寻却又是不可避免的,因为写作对于他而言就像对生活意义的寻找,他需要在写作中确定一些积极的东西,一种慰藉或一种生活的信念。整体来看,可以从奥尼尔的剧中归纳出三种抽象的救赎理念,一种来自尼采,一种来自他的基督教传统,另一种来自中国的道家。考察这几种理念在剧本中的具体呈现状况,并分析各自的渊源、内涵以及彼此间的联系,对理解奥尼尔剧作具有非常重要的意义。

在奥尼尔创作的最后阶段,他放弃了从理论的意义给出一个拯救的出路,他把重心放在了对生活细节的描述上,在这种细致入微的情感描述中,表达一种对存在价值的肯定。这是另一种寻找救赎的努力。他最后的几部作品(《送冰的人来了》、《旅程》、《休伊》、《月照不幸人》)更为深刻地描述了作为“幻象”的人类世界,但是同时却又肯定了“幻象”的价值。这一肯定的过程,携带着撕心裂肺的疼痛,裹挟着仇恨、背叛、精神分裂与自欺欺人……却又同时伴随着爱、怜悯、超越与宽恕。

一 意志的胜利?

奥尼尔对尼采哲学有着深深的迷恋,而其中最迷恋的是《苏鲁支语录》(又译《查拉图斯特拉如是说》)。他的床头一直都伴有此书,甚至为了读原文而自学德语。《苏鲁支语录》几乎成了他的圣经。在1922年的一次谈话中,奥尼尔说:“现在已几乎能听到高级人类诞生的婴啼声,但他们不会因为靠修补外表或靠立法或社会命令来达到,只

^① Berlin Normand, *Eugene O'Neill*, New York: St, Martin's Press, p. 124.

有想象与意志才能使他们降临。”^①这个高级人类婴儿几乎就是苏鲁支所说的“超人”：“猿猴于人类是什么？可笑的对象与痛苦的羞辱。人于超人亦复如是，可笑的对象或痛苦的羞辱。”^②奥尼尔熟悉尼采的“超人”哲学，而对尼采把精神的变迁最终归结到孩童这一譬喻也绝不会陌生。奥尼尔在1922年所说的思想，从他许多剧本中都或隐或现地体现了出来，而《拉撒路笑了》可以被看作是对尼采哲学一次最完整、最鲜明的呈现。

复活了的拉撒路反反复复地宣讲他的笑的哲学：“只有生命！我听见耶稣的心在我的心里笑，它说：在‘不’里存在永生，在‘是’里也存在永生！死亡是两者之间的恐惧！我这颗重新热爱生命的心喊道‘是’！我在上帝的笑声中欢笑！”^③这种“笑”是基于对永恒生命的肯定，尽管这里出现了上帝，但这一肯定却不是基督教式的。基督教提供一个天国，尼采却把天国、上帝判为“人类的妄想”。^④在《拉撒路笑了》中，耶稣基本上只是作为一个背景出现，耶稣在剧中的意义，基本上如尼采所认为的：“他还只知道眼泪与希伯来人的悲哀，以及正人君子的憎恨，——这希伯来人耶稣：便为死之遥想所袭了。设若他长留于旷野，远离了正人君子呵！也许他便学到了生，学到了爱这大地——还有，笑！”^⑤“笑”的哲学是在耶稣之后的。在尼采的理解里，耶稣并没有提供一种对生命的超越，他所提供的只是一个巨大的谎言，用来自欺欺人，而真正的超越是一种对土地的深刻理解意义上诞生的“超人”的状态。也就是奥尼尔在《拉撒路笑了》中拉撒路所宣称的那种超越：“啊，人们啊，不要害怕生命！你死了——但是对于人来讲是不存在死亡的！”^⑥这种超越将生存本身理解为一个悲剧，并且将悲剧的主要内容理解为战争。正如尼采所说的：

那新的生命党，着手于最伟大的使命，培养人类更高的品种，其中包括毁灭人类一切堕落者和寄生者，将使大地上生命之丰盈重新成为可能，从而使酒神境界也必定重新高涨。我预计着一个悲剧时代，一旦人类具备一种觉悟，进行最艰苦却也最必要的战争，并不因此痛苦，肯定生命的最高艺术，即悲剧，就要复活了……^⑦

拉撒路基本上有相似的表述：

我的身上还残留着昔日悲哀的拉撒路的成分，他曾死于自我怜悯和寂寞心情！别再寂寞了，人的寂寞就是对生命的恐惧。^⑧

① 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷六)，郭继德编，人民文学出版社2006年版，第224页。

② 尼采《苏鲁支语录》，徐梵澄译，商务印书馆1992年版，第6页。

③ 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷三)，郭继德编，人民文学出版社2006年版，第187页。

④ 尼采《苏鲁支语录》，徐梵澄译，商务印书馆1992年版，第25页。

⑤ 同上，第70页。

⑥ 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷三)，郭继德编，人民文学出版社2006年版，第271页。

⑦ 尼采《看哪这人，悲剧的诞生》，周国平译，三联书店1986年版，第346页。

⑧ 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷三)，郭继德编，人民文学出版社2006年版，第253页。

我们摆脱了可怜的伪装,那个永远存在的我字,掩盖着对黑暗恐惧的圣灯!我们抛弃了那种对崇高生命的无耻侮辱。……我们欢笑着为了生命而献出自己的生命。^①

在奥尼尔的中期创作中,他完全接受了尼采的超越哲学,把人的存在理解为一种过渡。“人之伟大,在于其为桥梁而非目的。”^②因此人可以慨然面对自己的死亡,因为死亡只不过是一个“我”的消融,其最终是融入一个大我。但这个“大我”却又区别于柏拉图的“理念”,因为永恒的前提是学会一种“笑”的精神。他写道:“出去吧!让欢笑成为你的新的洁净的欲望和智慧吧!迄今为止,人们只会卑鄙地窃笑他的邻居!在欢笑中忘记自己,你们才能得到新的永生的权力。”^③

事实上,无论是尼采还是奥尼尔,“笑”与“永恒”之间都是一种循环论证。两者的确定性都是突然被给予的。这种学会“笑”的精神和对肉体、土地的肯定是一致的,共同体现了一种“意志”的胜利。“意志”在这里完满地解决了人之生存的局限性,通过提供一种抽象的形而上的“超人”,而达到对现时的肯定。这样,无论是过去的幻象,还是未来的迷梦都可以得到一种提升。过去、现时、未来都被整合进一个关于人的精神进化的过程中,这样,只要相信一种“超人”存在的可能性,一切就都不再是无意义的了。然而尼采哲学的矛盾之处在于,它提供的“超人”同时成为了它所批判的彼岸世界。也就是说,尽管尼采放弃了基督教的上帝和道德,但却提供了一个新的自制的偶像。中期的奥尼尔对此并没有清醒的自觉。在《拉撒路笑了》中,拉撒路基本上就是苏鲁支的替身,如果说两者存在不同的话,那么就在于,苏鲁支提供的更多是对旧有的价值观的批判,而拉撒路则几乎只是在为一种学说布道。

二 上帝的拯救?

早在《泉》、《马可百万》中,奥尼尔就已经比较明显地表露过这种尼采式的“超越”拯救,而《拉撒路笑了》是最为集中的一次阐述。在这之后,奥尼尔不再执着于这一拯救形式,而谋求别种新的途径。柏林指出,在《无穷的岁月》里,奥尼尔开始回归基督教传统。^④事实上,在奥尼尔的剧作生涯里,基督教的影响从来都没有消失过,只不过在这之前,基本上是以被批判的形象出现的。《最初的人》和《榆树下的欲望》都描述了清教主义对人性的压抑。^⑤然而即便是在一种批判的视野之下,奥尼尔也并不放弃一个虔诚的因而也是有价值的基督教徒的形象(《泉》中的圣方济修会修道士梅嫩德斯),同

① 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷三),郭继德编,人民文学出版社2006年版,第230页。

② 尼采《苏鲁支语录》,徐梵澄译,商务印书馆1992年版,第8页。

③ 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷三),郭继德编,人民文学出版社2006年版,第217页。

④ Normand Berlin, *Eugene O'Neill*, New York: St. Martin's Press, p. 123.

⑤ 郭继德《对清教主义桎梏的大胆突破——评奥尼尔的悲剧〈奇异的插曲〉》,《中央戏剧学院学报》2003年第3期,第63—68页。

时也不放弃基于基督教的某种对于积极存在的象征(《划十字的地方》中船长的笔迹:“宝藏埋在划十字的地方”^①;《难舍难分》的结尾处的舞台说明:“他们的手掌相合形成一个十字”^②)。而在《无穷的岁月》中,他内心的基督教情结终于被鲜明地表达了出来。上帝因此得以重新复活,参与到对人的存在之虚无的拯救之中。但在《无穷的岁月》里的上帝,显然不再是《榆树下的欲望》中那个“根基立在磐石上”^③的严厉的上帝,而是一个宣扬宽容与和解的上帝,这种宽恕与和解的精神通过埃尔莎的自我拯救表达了出来:“我现在懂了。我爱——我宽恕。”^④

《无穷的岁月》是奥尼尔对自身哲学的一次清理,这次清理是那么彻底,以至于人们以为他的创作生涯就此结束了。^⑤在这个剧里,奥尼尔处理了内心矛盾的几种哲学之间的冲突。约翰、洛文和贝尔德神父代表了三种完全不同的生活方式。约翰生活在谎言与幻象里,在自己构建的“幸福”家庭生活中唯唯诺诺,却又走向分裂;洛文用一种意志超越了一切幻象,把所有的意义都消解掉,冷酷而倾心死亡;贝尔德神父保持着爱与宽恕的信仰。整个剧本就在这三个人物的博弈中展开,最终,约翰和洛文达成了和解,在对贝尔德神父的信仰的肯定中结束。尼采哲学的内涵在这里被描述为洛文的形象,奥尼尔是持着一种批判的态度描述的。因为在这里,洛文不提供超越而只提供虚无。

《无穷的岁月》的故事非常简单,现实层面的核心的情节在于约翰的背叛对他与埃尔莎的婚姻的考验。心理层面的核心情节在于约翰与洛文的冲突与最终和解。约翰与埃尔莎都是被过去的鬼魂所追逐的人,为了摆脱这种追逐,他们都选择了构建一个幻象的世界。正如剧中人物洛文所指出的:他事后总是后悔自己当时没有勇气去死,不然他就不会那么愚蠢而浪漫地去追求那毫无意义的幻象。^⑥但他们的灵魂都处于不安静中,因为幻象毕竟是幻象。而约翰的出轨最终打破了这一幻象。在面对这个世界的虚无时,洛文的死亡哲学和神父的宽恕哲学登场了,奥尼尔选择了后者。我们不能指责说,贝尔德神父在这里缺乏真实性,因为《无穷的岁月》原本就是一个概念性的剧本,人物只代表一种抽象的符号。但是这依然是个并不成功的剧本,原因在于,一种圆满的解决在剧本开始时就已经被设置了,所有的争论因此缺少了生动性。上帝不是选择的结果,而是被提前确定的。正如贝尔德神父所说:

这是一条坎坷的路,路上充满曲折和阻挠,不是吗,杰克——你从这真理身边

① 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷一),郭继德编,人民文学出版社2006年版,第456页。

② 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷二),郭继德编,人民文学出版社2006年版,第510页。

③ 同上,第594页。

④ 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷四),郭继德编,人民文学出版社2006年版,第255页。

⑤ Louis Sheaffer, O'Neill: Son and Artist, Boston: Little, Brown, 1973, p429, 引用 Moeller 的话:“精神上的平静的达到可能意味着他作为一个重要的创作者的结束。”笔者译。

⑥ 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷四),郭继德编,人民文学出版社2006年版,第225页。

跑开,去寻找真理的过程?我的意思是,到头来这条路又折回原先离开的老家。^①因此整个故事像是一个浪子回头的故事。尽管中间展开了争辩,我们依然无法分辨出最后出来拯救的上帝与奥尼尔所批判了的上帝之间的区别。洛文的转变从另一个侧面说明了“上帝”在此突然降临的后果。洛文的突然转变只能理解为是对个人意志的放弃。那么“上帝”在此就绝不可能是一种完满的拯救方式。也可以说,“上帝”的拯救,是通过扼杀人而达到的。令人感到惊奇的是,奥尼尔在创作的中期末尾,却又回到了他创作的起点。也许我们可以用另一种方式来理解这句话:“到头来这条路又折回原先离开的老家。”

事实上,尼采的“意志”和基督教的“上帝”在这里是一致的。在《无穷的岁月》中,洛文有一个有趣的表述,他说:“我从自己过去经历中唤起的冒牌尼采哲学的救世主,是一个同样毫无用处的幽灵。即使他来了,我们也只能把他送到精神病院去,为的是他教训我们要对自己的生活有一个崇高的目标,而不应该苟且偷生,像猪一样生活!除了精神病外,我们还能把这种没有爱国心的思想称作什么呢?”^②事实的确如此,尼采的“超人”与“上帝”何其之近!他们都是通过构建一个彼岸来提供一种救世的途径,都是通过对现象世界的抽象,继而否定现象世界,而最终提供一个形而上的超越性概念。同尼采批判“中心”却又建立“中心”一样,奥尼尔的创作中持续地批判这种抽象的幻象构建,然而却又自己构建出一个幻象的结论来。我们可以否认这个幻象的价值,根本原因在于,任何抽象努力都是以牺牲现实的辩证性为前提的。抽象的拯救结论背后是一种对自我丰富性的放弃。正如洛文突然放弃自我意志而投向信仰一样。

然而,如果我们从人类学的视角看,那么这种彼岸构建的积极意义就会显现出来。“上帝”与“意志”构建了各自的文明。从文明的诞生看,这种构建的产生是基于人的社会性的增强,而主要的冲突对象则是个体。因此,无论是耶稣、尼采还是奥尼尔事实上都是在试图处理个体与世界之间的关系。站在个体的角度,任何形而上的超越概念都是一种对个体的压制(奥尼尔的剧本在相当大的广度上描绘了这种压制),但从文明整体而言,又是以牺牲个体的完整性为前提的。文明在弗洛伊德等人看来就是一种对个体的限制。从这个意义上看,奥尼尔给出一种拯救的途径因此就并不那么应当被指责。他和人类伟大的前辈们一样,都从各自的经验与对生存环境的认识出发,给出一种世界的准则,力图在最大程度上调和个体与世界之间的冲突。这是哲学家们的使命,尽管提供的结论最终都可能导向牢笼。

三 道家与东方文化?

在尼采与基督教之外,奥尼尔对东方文化,尤其是中国的道家文化保持着浓厚的

① 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷四),郭继德编,人民文学出版社2006年版,第191页。

② 同上,第235页。

兴趣。刘海平在研究奥尼尔的专著中提到了1936年林语堂赠送奥尼尔《吾国吾民》和《生活的艺术》的事,他写道:“我们当然很难对奥尼尔究竟从林氏两书中吸收了多少道家思想和生活艺术作出定量分析,但是奥尼尔对道家兴趣愈益浓厚却是事实。”^①早在林语堂送书之前,奥尼尔即对中国文化有着浓厚兴趣。《马可百万》是其中最有代表性的一个剧作。在该剧中,奥尼尔塑造了中国公主阔阔真的形象,借以对物质主义至上的西方价值观进行批判。除此之外,他的剧作《天边外》、《泉》等都涉及了东方文化。奥尼尔甚至把他用诺贝尔奖金买的别墅命名为“道斋”(Tao House),他解释说,这个命名体现了道家哲学的和平、宁静和满足。^②

尽管奥尼尔的剧作中的确体现出鲜明的东方文化印记,詹姆斯·罗宾逊还为此写了专著《奥尼尔与东方思想》,然而,就奥尼尔接受东方文化的程度而言,学术界仍有异议。詹姆士·莫伊即客观地评价道,“可以这么说,奥尼尔将中国提供给观众非常类似于一个游客在描绘暑假旅游的亮点,一些从未经历过的异域的记忆。”^③奥尼尔的《马可百万》就带有这样的特征。奥尼尔有意识地描绘了拥有完全不同哲学的两种人:东方人和西方人。马可作为西方人的代表,彻底被金钱与商业的热望所控制,成了没有任何信仰与思想的空虚的人。而可汗与其女儿阔阔真则信奉道家哲学,在奥尼尔看来他们是健康的,是可以用来拯救马可的人。罗宾逊曾指出奥尼尔这一时期作品中的情节剧因素,他说:“奥尼尔对强烈叙述与情感的强调使得他选择了较老的美国传统情节剧,但奥尼尔将他所发现的更近的自然主义和现实主义传统植入其内,对此做了修正。”^④情节剧并不一定就代表着低质量,但是在该剧中,情节剧模式的运用却使得故事非常做作。尽管特拉维斯·柏佳德认为在《马可百万》中阔阔真与马可的爱情发展线索因为奥尼尔对手稿的改编而丢失了,^⑤但即便在原来所写的八幕剧手稿中,这种爱情的浪漫色彩也带有鲜明的西方式幻想气质。阔阔真的爱与死几乎只是为了唤起观众的伤感情绪的一种并不高明的商业化手段。情节剧手法的运用,正如苏珊·桑塔格所指出的:《马可百万》的讽刺之处在于,运用最具商业色彩的情节剧模式所创作的剧本,其基本的主旨却是为了批判商业主义。^⑥除此之外,奥尼尔把老子哲学的继承者形象安在一个蒙古统治者身上显得有些滑稽。而对于道家的哲学,奥尼尔也常常是

① 刘海平、朱栋霖《中美文化在戏剧中交流——奥尼尔和中国》,南京大学出版社1988年版,第14页。

② Croswell Bowen, *The Curse of the Misbegotten: A Tale of the House of O'Neill*, New York: McGraw-Hill Book Company, 1959, p. 254.

③ James Moy, "Eugene O'Neill's Macco Millions: Desiring Marginality and the Dematerialization of Asian", *Marginal Sights: Staging the Chinese in America*, University of Iowa Press, 1993, P. 102.

④ James Robinson, *The Millde Plays*, *The Cambridge Companion to Eugene O'Neill*, edited by Michael Manheim, Cambridge University Press, 1998, p. 70.

⑤ Travis Bogard, *The Unknow O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill*, edited by Travis Bogard, New Haven: Yale University Press, 1988, p. 193.

⑥ Susan Sontag, "Going to Theatre, etc", *Against Interpretation and Other Essays*, New York: A Delta Book, 1967, p. 144.

借助基督教的模式加以理解。在该剧结尾处“道家牧师”这一人物形象非常奇怪,他根本不同于中国的“道士”,却更像聆听临终忏悔的西方牧师。可见,奥尼尔对中国文化的基本态度是为我所用。在这个剧以及之前的《泉》中,奥尼尔将西方文明的兴起归为一种掠夺与殖民的产物,他将西方文化抽象为一个有害的整体,为了最大限度地批判他所认定为恶的西方文化传统,他不得不借助作为他者的中国文化来实现这一目的。

事实上,奥尼尔并没有从深层次接受中国文化。古希腊、尼采和基督教传统给他的影响都远远超过中国文化。中国文化对奥尼尔而言其实主要是一种标签。他一辈子热衷谈论道家哲学,但是“道法自然”、“天人合一”等观念却很难在其剧作中被人所看到。在奥尼尔《送冰的人来了》中,“霍普酒店”挣扎的这些人里面,如果有人能接受一点道家的思想,则整个剧本的那种残忍、深刻与荒诞就很可能将无法表现出来。另外,奥尼尔对中国文化的痴迷并不能等同于对作为现实存在的国家——中国的态度。他在1928年到了香港,本来打算写作,却发现香港并不那么有趣,根本无法进行创作。年底他又到了上海,却很快陷入到酗酒恶习之中,当他告诉别人自己是奥尼尔时,还被人认为是无耻的假冒者。^①当时的中国并没有给他留下很好的印象。

四 回归现实主义

即便从一种抽象的哲学层面看,生活尽管荒诞,却同时充满意义。生活的所有意义就在于生活本身。是具体的活生生的细节延伸出了概念和抽象世界,是生活延伸出了意义的探寻和否定——而不是相反。与尼采类似,奥尼尔通过他最后的作品,提供了一个积极的怀疑主义者的悲剧观。当世界不再被简单地认为可以理解的时候,艺术地把握世界,将比抽象地概括世界更接近真实。生活本身没有意义,只有当其作为观赏的对象,作为悲剧和喜剧时才诞生出意义。奥尼尔不是追求形而上解决的学者,而是戏剧诗人。在他创作的最后阶段,他理解到作为一个艺术家的最重要价值所在:艺术家不应当只是提供一种概念性的思想,一种确定的文化拯救方案,其重心应当在于描绘生活,表达情感。这一自觉把他带回到了现实主义文学的传统。

加洛蒂在《论无边的现实主义》中对圣琼·佩斯、卡夫卡等作家从现实主义的角度出发加以理解,他说:“一切真正的艺术品都表现人在世界上存在的一种形式。由此得出两个结论:没有非现实主义的,即不参照在它之外并独立于它的现实的艺术;这种现实主义的定律不能不考虑作为它的起因的人在现实中心的存在,因而是极其复杂的。……作为现实主义者,不是模仿现实的形象,而是模仿它的能动性;不是提供事物、事件、人物的仿制品和复制品,而是参加一个正在形成的世界的行动,发现它的内在节奏。”^②如果按这个标准看,奥尼尔的所有剧作就都没有脱离过现实主义。事实

① Croswell Bowen, *The Curse of the Misbegotten: A Tale of the House of O'Neill*, New York: McGraw-Hill Book Company, 1959, p. 188.

② 加洛蒂《论无边的现实主义》,吴岳添译,百花文艺出版社1998年版,第176页。

上,奥尼尔对此是有自觉的,在1923年,他曾说:“其实大部分所谓现实主义的剧本反映的只是事物的表面,真正的现实主义的作品所反映的是人物的灵魂,它决定一个人物只能是他,而不可能是别人。”^①在1929年,奥尼尔开始从他的五花八门的艺术表现手段中醒悟过来了。在给麦高文的信中,他说:“我以后的创作倾向将不再需要依靠导演或舞美设计师才能充分表现剧本的全部价值……结构主义等东西对导演有用,对于作者只是个障碍。……更高层次的古典式的简洁、严谨与最大程度的自由、灵活相结合,就是我以后的创作方向。”^②奥尼尔的这一创作风格延续到了最后。《送冰的人来了》、《旅程》、《休伊》、《月照不幸人》这四个剧本在最大程度上体现了奥尼尔的这一写作目标,是他整个创作中最成功的作品。

与简单地给出一条拯救之路完全不同的是,在奥尼尔的最后期的剧本中,他把人生理解为一个长长的旅途。这一旅途不仅仅是一个从白天走向黑夜(《通往黑夜的漫长旅程》)的悲剧,更是一个从黑夜走向白天(《月照不幸人》)的悲剧。由白天到黑夜,再到白天,整个人生就构成一个轮回的圆环,悲剧的生活永无止境。在这些剧本中,一个可供超越的彼岸世界已经不存在了,无论是“上帝”还是“意志”都退席了,而生活最重要的部分留给了生活本身。《通往黑夜的漫长旅程》在极大的程度上是依据奥尼尔自身的经历写成的,写的是日常生活中琐碎的一天。而《无穷的岁月》则同样反反复复地描绘着霍根父女之间的脏话连篇的独特的家常。这种描绘不再以虚构的情节为主要手段,而是一种生活的直呈。正如奥尼尔对《送冰的人来了》所说的:“《送冰的人来了》是我想让生活充分、深刻和全面地来说明生活本身,对我来说,这一切发生在生活中,而不是舞台上。”^③

奥尼尔的这一现实主义追求,基于一种对生活的肯定,而这一肯定,更体现在奥尼尔对“幻象”的认识上。与之前的作品中将人的存在的各种层面含义都理解为“幻象”而加以批判不同的是,“幻象”在这几个剧中不再作为被否定的事物出现了。人的面具式的存在也不再被简单地加以指责,而是怀着一种怜悯与宽容的心态去探寻各个面具产生的缘由。谎言也不再仅仅是自欺欺人,而是和爱结合在一起。谎言同时找到了它存在的价值。在这样的理解基础上,“幻象”因而与真实无法分割了。“幻象”成为了生活不可或缺的组成部分,甚至也可以说,“幻象”就是生活本身。“幻象”的价值,就是生活的价值。对于生活的肯定与对于“幻象”的肯定是一致的。也许正因为这一理解,奥尼尔不再把兴趣放在对发现某一“幻象”的津津乐道之上,而是转而面向现实存在的人。因为在这种具体的人的现实存在中,包含了“幻象”的各个层面内涵。“幻象”这个词因而就被消解了。现实的人的存在构成一个激烈的战场,过去、未来、各种彼此矛盾的欲望、碎片式的现象和终极的超越概念都在这里展开斗争。当一个人开始面对另一个人,这场斗争便再次扩大,构成整个家庭,继而是整个人类的战役。真正杰出的艺术

① 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷六),郭继德编,人民文学出版社2006年版,第235页。

② 同上,第268页。

③ 同上,第358页。

便在于呈现这场伟大战役的惊心动魄。而奥尼尔的剧本正是向我们呈现这一战役的伟大杰作。《通往黑夜的漫长旅程》是其中最好的例子。

这是一出发生在家庭四个成员之间的爱恨纠葛。与《大神布朗》中借助面具来表现人的分裂性格不同的是,在这个剧里,分裂的个体被用现实主义的方式、通过对话呈现出来。面具的使用使得对于分裂的两个性格的抽象表达过于概念化,而这里则避免了这一问题。蒂龙、詹米、埃德蒙、玛丽,这四人的分裂内心被描绘得非常细致。这种分裂不是简单的两个性格的对抗,而是一个更为复杂的构成。蒂龙非常吝啬但同时又爱自己的妻子和孩子;他恨詹米不成器,但同时又同情他;他恨妻子的软弱,但同时又理解自己对妻子的爱的不足。詹米爱自己的小弟因此无法承认是自己带坏的他,但他又嫉妒埃德蒙占有了父母更多的爱。玛丽爱这个家庭,但又无法从毒瘾中(因为生埃德蒙而吸毒)超越出来,同时又无法摆脱自己年轻时的理想,正因如此,她拒绝了家庭,走向自我和疯癫。埃德蒙似乎是最完整的,但却在保有宏大的改变世界的理想的同时,又不停地宣称人生不过是一个骗局。每一个角色的各种复杂面具都被细致地加以描绘,不仅如此,这些面具背后的原因也被揭露出来。蒂龙的吝啬是缘于他的苦难的童年,他的辛苦的个人奋斗史;詹米的堕落是因为父亲的强大和出名使得他难以找到价值;玛丽对家庭的拒绝是因为对家庭的恨,家庭不仅扼杀了她的理想,而且以深陷毒瘾的方式扼杀了她的幸福;埃德蒙看透了人生是一个骗局是因为他知道自己得了肺结核,时刻面临着死亡。这一切构成一个家庭的真实存在状况,既是面具与面具之间的交流,也同时是真实的交流。同时,分裂的人格背后的原因的揭露,使得人物得到更加充分的阐释,因而也更加真实感人。

《通往黑夜的漫长旅程》中充满了各种谎言。但这些谎言却并不是为了批判其中人物的意志的缺乏。事实上,在奥尼尔的最后几个剧本中,他已经放弃了“意志”作为拯救的途径。“意志”不过是另一个如同上帝的彼岸世界。具体的活生生的个人是不可能拥有那种忍受一切、超越一切的意志的。因此,谎言事实上是绝不可避免的。在《旅程》中,谎言与爱连接在了一起。可以说,整个剧就是讲述了一个爱的谎言破灭的故事。父子三人企图用各种谎言,同时玛丽用她的自欺欺人,来构建一个完整的存在着希望的家庭。但最终失败了。事实上,这个失败是玛丽的失败,她在分裂中终于发了疯。在父子三人而言,分歧却因为出于共同的对玛丽的爱而消弭了。如果整体来看的话,《旅程》绝不是消极的,它在提供了“家庭等于毁灭”这一绝望的同时,也提供了制约这一绝望的可能。在剧本的最后一幕,父子三人站到了一起,构建起一个群体,来共同面对玛丽疯狂这一事实。

《旅程》的每个人物身上,都进行着一场激烈的战争。敌人有自己的过去,有理想,有各种欲望,有各种现象及其对现象的超越的概念。这一个个敌人构成一个个“幻象”,使得生活的意义变得虚无起来。正如埃德蒙引述的诗歌所说的:

什么都不长久,眼泪,欢笑,

爱,欲,恨:

过了死亡之门，

我们从此不再有缘分。

什么都不长久，红酒和玫瑰的日子：

我们的生命之路如电如雾，转身又消失在幻梦中。^①

然而当埃德蒙面对詹米和父母时，他又不再那么虚无，他又深深地陷入生活的细碎与存在的悖论中去了。他调和父亲和詹米之间的冲突，却又加入新的冲突；他关心母亲的身体，害怕她受刺激，却又在最后告诉母亲自己得的不是热感冒，而是癆病。埃德蒙深刻地指出了生活就是“幻象”，却又同时用行动证明了“幻象”就是生活。

事实上，奥尼尔的整个剧本创作生涯，正好同样提供了这样一个悖论。这是一个伟大的现代剧作家面对虚无所作出的感人至深的努力。人的存在是毫无意义的。人的意义就在他们永不停息他们注定会失败的对意义的探寻。换句话说，我们永远不会脱离兽性而使自己真正成为人，但是我们永远不会放弃摆脱兽性以求成为真正的人的努力。这就是奥尼尔所做的事情和奥尼尔的意义所在。在完成《通往黑夜的漫长旅程》之后，他在给妻子的信中说：

我献给你这部剧本的原稿，这部用血和泪写成的、揭示过去的伤心事的剧本。在庆贺幸福的这个日子里，这份礼物似乎是很不合适吧。可是你会谅解的，我愿以此作为颂词，赞扬你给予我的恩爱和体贴，使我怀着爱的信心终于能够面对死去的亲人，写作这部剧本——以深深的怜悯、谅解和宽恕的心情来写蒂龙一家的四个困惑的人。

我心爱的人，过去这十二年来对我来说是一段走向光明——走向爱的旅程。你知道我的感激之情以及我的深切的爱！^②

① 尤金·奥尼尔《奥尼尔文集》(卷五)，郭继德编，人民文学出版社2006年版，第415—416页。

② 同上，第321页。

古今剧史新论

白朴晚年生活卒年考

河南省社会科学院文学所 胡世厚

白朴是我国古代戏曲作家,被誉为元曲四大家之一。多年来,学术界对白朴的籍贯、生平、家世、交游、行踪及其创作的研究取得了许多新的成果。然而对他的晚年生活与卒地鲜有问津者。笔者据《白氏宗谱》提供的线索,查阅了古今编纂的有关史志,并亲到南京实地考察,现将所得报告给读者。

一、白朴晚年生活于何地?

白朴词《夺锦标》题记云“庚辰卜居建康”。庚辰,是元世祖至元十七年(1280),即南宋灭亡的第二年,白朴时年五十五岁,举家迁居建康即今日之南京。南宋称建康府,元初称建康路。那么,白朴居住在建康什么地方?

笔者在《白朴与〈白氏宗谱〉》一文^①中曾引录了《白氏宗谱》白朴小传:“(华)次子讳朴,字仁甫,又字太素,号兰谷……中统初,开府史公天泽等特以荐之于朝,逊谢不就。遂渡江而避,隐居金陵桐树湾,从诸故友放情山水,诗篇词翰,在在有之。今所传者,惟《天籁集》两卷,杂曲若干卷。生卒年失传。葬朱骆村之茔,圻有石蟾”。从这个小传里可知白朴徙居建康之后,居住在桐树湾。

桐树湾在建康什么地方?

元《至大金陵志·山川志》载:“桐树湾在秦淮南,向逼府城,北临淮水,岸旧植桐甚繁,故名。东北有浮航,即长乐桥也。宋人称桐林。”宋《景定建康志》载:“唐秦淮上有长乐桥,又曰长乐渡,在县东南六里,今桐林湾是其地,隶长乐坊。”“长乐坊,在御街左镇淮桥东北”。在《景定建康志》的“府城之图”上,府城内东侧画有秦淮河,在镇淮桥与武定桥的河段上写有“秦淮河”三字,其旁又写“桐林湾”三字,民国年间编纂的《首都志》收录的《元集庆路图》上,城内东侧的秦淮河上,在镇淮桥与武定桥的河段上也标写“秦淮”二字,又有“桐树湾”三字,地理位置都在南城门外东侧,两图完全相同。《唐昇州图》与《南唐江宁府图》这个位置上,镇淮桥与武定桥之间都写有“长乐桥”三字。由此可知宋之“桐林湾”就是元之“桐树湾”。桐树湾在秦淮河上的镇淮桥与武定桥两桥之间,中间还有一浮航,即长乐桥。

^① 拙作《白朴与〈白氏宗谱〉》,《文学遗产》2002年第5期。

上面所说的昇州、金陵、江宁府、建康府、建康路乃至集庆路,都是一个地方,即元初之建康路,今之南京。据《元史·地理五》载:集庆路,乾元中,改昇州,其后杨氏有其地,改为金陵府。南唐李氏又改为江宁府。宋平南唐,复为昇州。仁宗以昇王建国,升建康军。高宗改建康府,建行都又为沿江制置司治所。元至元十二年(1275)归附。升建康路……天历二年,以文宗潜邸改建康路为集庆路。所以说白朴移居江南时,元已将南宋称的建康府改为建康路,因而他仍称“建康”。白朴逝世二十多年后即天历二年(1329),元方改建康路为集庆路,所以他不知集庆路之名。

桐树湾,明初又改名信府河,沿用至今。清《同治上江两县志》卷五载:“京城南古桐树湾,今谓之信府河,因信国公久居于此,故名。巷内旧有汤和祠,今废。”“信府河街北,古长乐坊也”。这说明桐树湾明初已改名信府河,是因为明开国功臣汤和居此之故。今人撰《古风南京老秦淮》在“老街坊”中说,信府河并不是一条河,而是一条小巷。它位于武定桥南面,紧贴着秦淮河的西岸,因明代开国功臣信国公汤和住在巷内而得各。小巷古名叫桐树湾,后来又改名左南厢、信府河桥、信府河街。由于秦淮河从武定桥到中华门这段河道是弧形的,所以小巷也随着河道弯曲,让人领略到城南街巷幽深回环的韵味。信国公府在信府河内规模较大,也很壮丽。汤和位高权重,安享尊荣。每天小巷里车马成龙,来拜访的人都是朝中显贵。由于这段河道弯曲,小巷长约二里许,故桐树湾东段可称在秦淮南,桐树湾西段可称在秦淮西。明代虽然已将桐树湾改名信府河,但在《明万历癸巳上元县志》和《明万历戊戌江宁县志》中都仍用“桐树湾”:前者说秦淮经桐树湾,入江宁县界;后者说秦淮西经桐树湾,合运洩出下水门。

由上述可知,桐树湾是一条小巷,在建康府城内沿着秦淮南岸或是西岸,靠近府城,东起秦淮河上的武定桥,西至秦淮河上的镇淮桥,位于两桥之间的小巷中间,镇淮桥东北还有座浮航,即长乐桥。显然,桐树湾是个很有名望、很重要的地方。

我们知道了桐树湾的地理位置,让我们进一步考察一下桐树湾的人文环境。

桐树湾位于秦淮南岸,秦淮河是一条古今享有盛名的河。秦淮本名龙藏浦,又称淮水,六朝后期至唐代,始称秦淮,即今天的秦淮河。六朝时这里是人文荟萃之地。吴黄龙元年(229)九月,孙权将都城由武昌移至建业(今南京)。其城市格局为前市后宫,城南基本是衙署和居住区、市场。东晋及南朝时期,其贵族住宅区由淮水西岸和长干里逐步向青溪扩展,呈现出以自然风景、贵族住宅区、寺观、市肆商铺相交融的都市风光。隋初,隋平江南,六朝时秦淮繁华毁于一旦。至唐宋时期,陆续修复瓦官寺、瓦官阁、凤凰台、伏龟楼等景点,并兴建文庙学宫等古典建筑群,而朱雀桥、乌衣巷等六朝名胜虽失往日风华,但遗迹尚存,依然是吸引各方人士寻觅六朝胜迹的游览区。唐代许多著名诗人前来游览悼古,留下了大量吟咏秦淮风光的传世佳作。像李白的《登金陵凤凰台》、《长干行》,崔颢的《长干曲》,刘禹锡的《乌衣巷》,杜牧的《泊秦淮》等。五代,杨吴拓城,城垣向南拓展,将秦淮及长干的一部分围入城内,形成了“十里长淮”。沿岸的河房水阁、曲巷重院的市井化格局逐渐形成。新编《秦淮区志》载:“十里秦淮”在南京城市的发展史上具有独特的作用,曾是漕运要道,也曾是古城南部的主要军事屏障。六朝时,此区域是江南经济文化中心。唐代至近代,仍然处于金陵城市经济文

化的主导地位。这里的河流、山岗、古渡、名桥、河房、水阁等传统景观内容大部分方位依旧，遗迹犹存。

桐树湾在城内是“十里长淮”中的一段，位于秦淮风光带上，有名胜古迹遗存。桐树湾中间的浮航，即长乐桥，新编《秦淮区志》“古渡名桥”载：长乐渡，在武定桥南面，是沟通大油坊巷与信府河之间的渡口。渡口东南面约一里处为六朝时期丹阳郡城的遗址，西南面则是朱雀门及苑路遗址，唐朝在此建长乐桥，又称长乐渡。至宋代桥圯设浮桥，称“下浮桥”（武定桥为上，长乐桥称下，非今之上、下浮桥）。明代又以渡船摆渡，此渡亦称长乐渡。清代渡口曾有牌坊，题名“古长乐渡”，民国时圯废，遗址犹存。信府河一带秦淮水道曲折，巷陌依河呈现宛转多姿之态，残缺的河房河厅及巷陌旧貌依稀尚存。1997年，这里是秦淮风光带轮廓未失的明清老街。《秦淮区志》“河厅河房”载有信府河河房，河房在武定桥西堍至镇淮桥东堍的内秦淮河西北侧。1997年尚保存明清时期的旧有格局，其中信府河55号的河房较为典型。河房下有砖砌隔墙，船舶可以驶入躲风避雨，还可以做生意。河房地板上有一块可以开启的木板，如要买东西，就将这块地板揭开，吊下篮子，向商船购物。河厅河房是“十里长淮”一道靓丽的风景线，宋元明清时期，秦淮河沿岸河厅河房鳞次栉比，夹岸而立。水上两岸人家，雕梁画槛，南北相望，每当盛夏，买艇招凉，扇清风，酌明月，成为秦淮风光带传统内容之一。据近人夏仁虎《秦淮志》记载：临河人家，虽小小水阁，布置亦皆清雅。夕阳既下，湘帘齐卷，盆花茗碗，处处怡人。新月东升，华灯不耀。闺人浴罢，凭栏照影。鬓边襟上，香雾四溢。游船过之，疑为天上清都矣。由此可见，十里秦淮风光绮丽，而桐树湾恰恰就在这十里秦淮河道弯曲幽深游船必经之处，小巷连接横跨三座桥。

桐树湾东头是武定桥，西端是镇淮桥。新编《秦淮区志》“古渡名桥”载：武定桥，在钞库街南端。南宋淳熙年间（1174—1189）建，题名嘉瑞浮桥，亦称上浮桥，桥上置有桥棚。南宋景定二年（1261）马光祖重建，后易名武宁桥。明代与旧院相邻，四周街衢相连，景色清丽。纨绔子弟来往不绝，为名噪古城的闹市区。武定桥现为连接长乐路东、西段的交通枢纽。明清如此，元代风华亦不亚于明清。镇淮桥，在中华门（古称聚宝门）城堡北面，与中华门位于同一条轴线上。东吴时期此处为南津大桥，为石甃铁瓮肩结构，在东晋的王敦之乱中被焚毁。南朝时期，此处为朱雀航，亦名朱雀桥。南渡淮水，是沟通城外与市区的主要交通枢纽，后人因昭示其六朝的风华，又称为国门桥。杨吴天祐十一年（914），都水使王逊在此建桥，始称镇淮桥，后成为南唐都城御道南部的端点。镇淮桥在宋代多次重修。宝祐四年（1256）桥圯，留守马光祖重修。镇淮桥系南京古城的交通枢纽，历代官府均迭加整修，成为十里秦淮诸桥中规模最大、结构最坚固、装饰最华丽的桥梁。新中国成立时，镇淮桥是三孔石拱桥。1960年改建拓宽。1995年在镇淮桥东西两侧各建道桥一座。1997年旧桥已不过交通车辆，而成为中华门历史景点的组成部分。

由此可见，桐树湾地理、人文环境非常优越，南北皆有闹市、通衢大道，巷中有浮航渡桥，周边附近有勾栏、行院、文庙、学府、贡院、伏龟楼、奉先寺、周处台、凤凰台、乌衣

巷等名胜古迹,又处在十里秦淮的风光带上,步行或乘船出行,交通极为便捷,是一个临水而环境幽雅的令人向往陶醉的小巷,也是官宦富贵人家最佳的居住区。白朴虽未做官,但属官宦人家,他弟弟、儿子在江南都居官,所以,白朴有条件选择这样优越的环境,长期居住,以享天年。

二、白朴晚年在建康桐树湾的生活

《白氏宗谱》云:白朴拒绝出仕元朝,遂渡江而避,隐居金陵桐树湾。其实,白朴并非避仕隐居金陵,而是因其弟白恪和其子白镛在江南做官。据元袁桷《朝列大夫同佥大常礼仪院事白公神道碑铭》载,元至元十四年(1277)江南建行台,御史大夫相威公慎简所属,署君为掾史,十八年(1281),授从仕郎、江东建康道提刑按察司经历。按《元史·百官·御史台》载,掾史,为不入品的小官,从仕郎、提刑按察司经历,为从七品的官员。而至元十四年的御史台,治所在扬州,二十三年(1286)迁于建康。江东建康道提刑按察司治在宁国路,治所在宣城。《白氏宗谱》载:白朴长子镛,至元癸巳应举茂才异等擢用,累官至宣授嘉仪大夫、江西道肃政廉访副使。至元癸巳,是至元三十年(1293),镛时年当在四十以上。小传说,镛考上了“茂才异等”,以至后来做了官居三品的高官。那么至元癸巳以前镛做什么?我认为他当在江南做官。白朴举家南迁时,年五十五岁,而白镛年龄也当在三十岁以上,这时他很可能在建康做官。弟白恪居官虽不在建康,但距建康不远,白镛在建康做官,所以,白朴就选择建康定居。白朴在建康怎样生活?正如《白氏宗谱》所说,“从诸故友放情山水”。明孙大雅《天籁集序》说:“徙家金陵,从诸遗老放情山水间,日以诗酒优游,用示雅志。”诚如上所言,白朴从至元十七年(1280)迁居桐树湾生活,日常与友人放情山水,饮酒赋词,交往勾栏艺人,创作杂剧,过着优裕的自由自在的生活,享受天伦之乐,颐养天年。

白朴初到建康,心情非常好,与友人结伴访古、探胜、会饮赋诗。先后游访了青溪、南唐故宫、乌衣园来燕亭、凤凰台、周处台、钟山等名胜古迹,写下了许多怀古、记游、咏物、感怀、赠答、送别的诗词。在建康安居之后,兴之所至,出外探亲访友,游历江南风光,曾到茅山、镇江、扬州、平江(即苏州)、杭州等地,也写下许多怀古、记游的词作。这些作品在他的《天籁集》中可见。

至元二十四年(1287),年过花甲的白朴在建康桐树湾寓所,编竣自己的词集,请他的好友时任江南行御史台中丞的王博文写序。其序说:“太素与余三十年之旧,时会于江东。尝与余言:作诗不及唐人,未可轻言诗。平生留意于长短句,散失之余,仅二百篇,愿吾子序之。读之数过,辞语道丽,情寄高远,音节协和,轻重稳惬,凡当歌对酒,感事兴怀,皆自肺腑流出,余因以《天籁》名之。噫!遗山之后,乐府名家者何人?残膏剩馥,化为神奇,亦于太素集中见之矣。然则继遗山者,不属太素而奚属哉?”^①

① 白朴《天籁集》,上海古籍出版社1989年影印《四印斋所刻词》本,第450页。

王博文为白朴词集作序、命名,并对他的词给予很高的评价。王序说,白词散失之余,还有二百篇。而今日我们所看到的是清初刊印的《天籁集》,只存词一百〇四篇,其中还包括至元二十四年(1287)以后的词作,可见三四百年中又散失了百余篇。从今存的一百〇四篇词作看,过半是南迁建康以后创作的。散失的百余篇词作中,很可能还有不少吟咏“十里秦淮”的词作,如今看不到,这不能不是件憾事。

白朴安居建康桐树湾,曾会见了许多老朋友,也结识了许多新朋友,而且多是达官显宦,如上面说到的正议大夫、江南行御史台中丞王博文,少中大夫、福建闽海道提刑按察使王仲谋,翰林学士、江西浙西道提刑按察使胡绍开,中书左丞吕道山,江东道肃政廉访使、翰林学士承旨卢处道,江南行御史台侍御史李具瞻、韩君美,江南行御史台治书侍御史霍清夫,江南行御史台监察御史张大经,建康府判官秦山甫,江浙行省都事郑元等。白朴同他们或同游,或会饮,或造访,或赋词,相处十分欢洽。这些都在《天籁集》的词作中有确切的记载。

白朴是以杂剧大家闻名于世的。他在北方的真定、大都已很有名气,为勾栏艺人创作多部杂剧,与剧作家关汉卿同为玉京书会才人,与大都的名伶天然秀、乐工宋氏相识,常有往来。他为了喜爱的杂剧,交结勾栏艺伎,过着自由的放浪形骸的生活,他甚至不愿出仕做官。白朴到建康之后,当然不会忘记他迷恋沉醉的旧业,继续流连勾栏,为杂剧艺人创作杂剧。白朴创作的十几部杂剧,很难确定其创作年代,但到建康后继续创作杂剧应当是肯定的。王永宽、王刚《中国戏曲史编年·元明卷》考证,元淮《金困集》成书于至元二十四年至至元二十八年,集中有诗援引白朴杂剧《梧桐雨》曲辞。^①由此可知《梧桐雨》是南迁建康以后创作的,或者是流传到建康的,这应当是可信的。白朴在建康还结识了歌伎樊娃。樊娃就是元夏庭芝《青楼集》中说的金陵名姝樊香歌。白朴称娃不说其名,而娃是对少女的爱称。白朴安居建康之后,放情山水,日以诗酒优游,出入勾栏,放浪形骸,结识歌伎,为其编写杂剧,所以樊香歌向作家白朴索词,白朴以《木兰花慢·歌者樊娃索赋》相赠,是很自然的事。元钟嗣成在《录鬼簿》中说白朴得青楼薄倖名,是很有道理的。

白朴在建康桐树湾享受天伦之乐,过得很惬意。至元二十四年淮东提刑按察使董巨源曾想荐举在建康的白朴出仕,年过花甲的白朴作词《沁园春·监察师巨源将辟予为政,因读嵇康与山涛书,有契予心者,就谱此词以谢》。他虽然不愿出仕,但他并不是不问世事,把自己关在书斋里,两耳不闻窗外事,他仍然关心国是,比如元至元间,元世祖多次遣使欲通好日本,日本却傲慢无礼,采取敷衍态度,甚至于至元十七年(1280)二月,杀了元朝国信使杜世忠等。九月,元世祖发兵十万,命范文虎率领征日本。十八年(1281)八月因遇风惨败于平壶岛五龙山。以后直至至元二十八年(1291)因征安南,才罢征日本。白朴十分关心这一事件,坚定地支持元世祖征讨日本,他在《木兰花慢》(题阙)一词中写道:“伏波事业照青编,薏苡又何冤?笑蕞尔倭奴,抗衡上国,挑祸中原。

^① 王永宽、王刚《中国戏曲史编年·元明卷》,中州古籍出版社1994年版,第50页。

分明一盘棋势,漫教人、著眼看师言。”应该说,白朴是一位有民族自尊、热爱祖国的人。

三、白朴卒于建康桐树湾

白朴有一首词《水龙吟·丙午秋到维扬途中值雨甚快然》,题中的丙午,是元成宗大德十年(1306),这一年白朴八十一岁,尚有兴游维扬(即扬州),说明他还健在。何时谢世?至今看不到文字记载,所以,笔者把白朴卒年考定在大德十年(1306)以后不远,具体哪一年,很难确定。白朴逝世在哪里?《白氏宗谱》并没有明确记载。

《白氏宗谱》在白朴小传中说“生卒年失传,葬朱骆村之茔,圻有石蟾”。这个小传对谢世地未说,但说了埋葬地。按中国传统习俗,子卒要葬在其父葬茔:“真定府灵寿县凤凰墩朱骆村东南五里之茔”(见《白氏宗谱》)。这是符合中国传统习俗的。那么白朴逝世在什么地方?

上面说的《水龙吟》,作于1306年,白朴时年八十一岁,白朴是从建康桐树湾在长乐渡乘船去扬州的,游完扬州当然要乘船回到建康桐树湾,回家不久,就在桐树湾谢世。从1280年南迁建康桐树湾到1306年,他在桐树湾生活了近三十年。他死后,子孙仍住在桐树湾。

据《白氏宗谱》载,白朴第五子镛次子,讳淑,字子仪,行二十八,明洪武初,以才学举,辛酉九月除任南直隶太平府芜湖县儒学司训。甲子八月,有往复知县祖书。至元丙子年(1336)生,建文壬午年(1402)卒,葬金陵桐树湾。配徐氏,至正辛巳年(1341)生,建文壬午年(1402)永乐兵乱殉难,葬同兆。生子四:长梅、次锦、三端、四小字湖荫童;女二:长小字慈儿,次称奴。永乐初,由金陵迁六郡。淑四子小字湖荫童,建文壬午年(1402)庐墓金陵桐树湾,永乐兵至,失其所在。淑次子锦,建文壬午年(1402)庐墓金陵桐树湾。永乐大兵渡江,老母殉难,长兄、四弟分离,同三弟端,沂洄至芜湖县,渡江避兵,由无为、庐江、舒邑至六郡南,因见六郡土纯民朴,卜宅于八里滩堡,遂占籍焉。这里说的“永乐兵至”,指燕王朱棣于建文四年(1402)六月率大兵渡长江,攻陷南京。明惠帝朱允炆知大势已去,命焚宫室,不知所终。朱棣嗜杀,入南京,称帝,是为成祖,他以除“奸党”为名,连屠五十余族,极其残酷。其兵入城,大肆屠杀抢掠,许多老百姓在乱中惨遭杀戮。白锦家住达官显宦住宅区,老母为大兵杀害,长兄、四弟失踪。为避兵祸,白锦带着三弟逃离金陵桐树湾,情景是很凄惨的。“六郡”,指安徽的六安。由上可知,白朴由真定举家南迁至金陵,住在桐树湾,儿子、孙子、曾孙四代都住在这里,而且白朴的第五子镛及其子淑都埋葬在这里。从元世祖至正十七年(1280)至明永乐元年(1403)避兵祸至安徽的六安,四代人在桐树湾居住了一百二十三年,而白朴也在这里生活了近三十年,所以,白朴谢世之地,应是建康桐树湾,即今南京秦淮河西岸的信府河。

梁辰鱼入胡宗宪幕考

中山大学中文系 黎国韬

梁辰鱼(1520—1592),字伯龙,号少白,江苏昆山人,明代著名戏曲家、散曲家和诗人。他所撰传奇《浣纱记》,向被认为是改良昆腔搬上戏剧舞台的第一部作品,故伯龙实为南戏、传奇发展史上的一位关键人物。但对其生平的一些重要事件,如出生的确切年份、《浣纱记》写作的具体时间、《浣纱记》创作的意图、入胡宗宪幕的前因后果、金陵鹭峰诗社的组织、金陵莲台仙会的品评等等,尚存在较多争议或有许多细节未能弄清。特别是梁辰鱼中年入胡宗宪幕而又不果一事,对其人生有着重要影响,至今未有专门的文章予以探讨,这一空白亟须填补。以下试对此事的原因、经过、影响等略作考述。

一

明嘉靖四十一年壬戌(1562),伯龙游越中,起因是收到当时南直隶浙闽总督胡宗宪(1512—1565)的辟书,往赴其幕。伯龙友人顾允默(懋宏)有《长歌行送梁伯龙赴越镇之辟》记及其事云:

君不见杜陵季雅辞赋妍,谁为之祖杜延年,文明善政天下传。谁为之舅辛武贤,威名勇略鲜与肩。朱轮华毂竞隆盛,内外五世皆蝉联。生来数奇独不售,操觚仗剑俱迍邰。我才惭季雅,我命蹇则然。摘辞向人人不顾,欲趋戎事非吾便。乃思班仲升,慷慨忽投笔。西域之国五十余,一朝款附功无匹。乃思陈子公,博达本儒术。好奇鼓勇气莫当,俄斩郅支还谷吉。吴门梁生人所推,阮瑀之书王粲诗。龙韬每适三余兴,燕颌常生万里思。频年鸿鹄铩双翮,自信凌霄会有时。赋成鸚鵡惊龙额,顷令纸贵声辉赫。辟书相属驿路来,倒屣定须延上客。元戎文武自罕伍,更君书记多筹画。平蛮不数马伏波,作镇应羞刘越石。楯墨磨来意气雄,羽书飞处烽烟空。楼中清啸接庾老,台上高歌陪宋公。兰卮桂楫湖边月,凤管龙旗堤畔风。还倩孟坚裁妙句,丰碑勒就显崇功。^①

诗题中的“越镇”,即指胡宗宪;诗中“辟书相属驿路来,倒屣定须延上客”两句,乃指宗宪发书邀请伯龙入幕;至于入幕以后的工作,自然是以“书记”、“筹画”、唱酬等为主。

^① 俞宪《盛明百家诗·顾伯子集》,《四库全书存目丛书》集部第308册,齐鲁书社1997年版,第713—714页。

曾有人认为梁辰鱼是主动投靠胡幕,而非受邀前往,^①似与上述记载不符。伯龙另一位友人王稚登还有《送梁伯龙谒胡尚书》一诗纪及此事云:“钱塘八月看潮时,君去他乡谒所知。露浥芙蓉俱是泪,风吹杨柳半无丝。宝刀新佩能骑马,油幕多闲好赋诗。莫向越姬歌白苧,西湖元有竹枝辞。”^②亦证明,伯龙谒见之前,早已为胡尚书“所知”^③,收到辟书一事当可信。

可能有人会觉得奇怪,胡宗宪在当时是手握重兵的风云人物,怎么会向屡试不中、仅“以例贡为太学生”(王兆云《皇明词林人物考》卷十一)的梁辰鱼发出“聘书”呢?这其实是有原因的。早在嘉靖三十五年丙辰(1556)或略后,梁辰鱼已经刊行了散曲集《江东白苧》,张琦在《吴骚合编》中称:“复阅少白《江东白苧》词中,乃有改作,而词意格调,自然曲合,故知少白为曲中圣也。”^④可见伯龙虽未中举,亦无官位,名声却很大,所以嘉靖三十四年(1555)远游荆楚的时候,辽王还特意款待过他。^⑤

这样一个人物对于胡宗宪来讲,确实有一定的吸引力。据《明史·胡宗宪传》记载:“(宗宪)性善宾客,招致东南士大夫预谋议,名用是起。”^⑥以胡的性格和梁的名望,辟书的发出便不足为奇了。此外,曾有学者指出,胡宗宪幕府的主要成员多来自倭患严重的地区,家国情深,所以他们在胡氏抗倭大业中往往愿效死力。^⑦如前所述,伯龙为昆山人,那里恰是当时倭患的重灾区,看来胡宗宪辟书的发出与此也不无关系。

而对于伯龙来讲,这无疑是一次实现理想的好机会。他虽属一介儒生,但早年的一篇作品却明确透露出杀敌报国、建功立业的希冀,这就是《江东白苧》卷下《念奴娇·拟出塞》散曲中的序言:

天限华夷,人分蕃汉,种族固异,风气亦殊,故自广漠以南,长城而北,禽心兽性,不入人群;弓准戟髯,难通法相。而且地饶兵革,代多战争,游魄漫空,阴磷遍野。受降城上,无非堕泪之笳;破纳沙头,尽是销魂之角。水不涅而自黑,云非绘而长黄。三春落叶,难寻四时之花;万里飞沙,不见一抔之土。肇自汉室,迄于唐廷,御乏嘉谋,守无善策。遣近贵以通好,羁络英雄;驱宗女以和亲,摧残窈窕。节旄徒驻,白尽海上之头;环珮空归,青遍冢边之草。扪心痛矣,抚剑凄然!余也智乏孙吴,才惭颇牧。然逸气每凌乎六郡,而侠声常播于五陵。鲁连子之羽,可以一飞;陈相国之奇,或能六出。假以樊侯十万之师,佐之李卿五千之众,则横行鸡塞,

① 吕靖波《胡宗宪幕府人物考略》,《徐州学院学报》2008年第4期,第5页。

② 《盛明百家诗·王上舍集》,《四库全书存目丛书》集部第306册,第596页。

③ 据《明史》卷二百零五《胡宗宪传》载:“(嘉靖三十九年,胡)寻上疏,请得节制巡抚及操江都御史,如三边事。帝即晋兵部尚书,如其请。”(第5414页)则宗宪亦领兵部尚书衔。

④ 张琦《吴骚合编》(卷二),收入《历代散曲汇纂》,浙江古籍出版社1998年版,第659页。

⑤ 王世贞《弇州山人四部稿》卷三十七《赠梁伯龙》诗序有云:“伯龙善词,尝游荆州,为王门上客。”(上海古籍出版社1993年,第一册,第472页)可以为证。

⑥ 张廷玉等《明史》(卷二百零五),中华书局1974年版,第5414页。

⑦ 吕靖波《胡宗宪幕府人物考略》,《徐州学院学报》2008年第4期,第7页。

当双饮左右贤王之头；而直上狼居，必两系南北单于之颈。^①

此《序》乃针对当时北方边患而言，^②慷慨陈词，痛斥朝廷和亲赂敌之辈，是一篇出色的时论和抒情文字，足见伯龙胸襟之广，志向之大。现既收到胡宗宪的辟书，岂有不欣然前往、以求立功之理？当然，家乡屡遭倭患很明显也是促使伯龙“赴越镇之辟”的重要原因。

不过理想与现实之间总是矛盾的。伯龙在杭州虽结识了沈明臣（嘉则）、徐渭（文长）等朋友，但其主要目的却没有达到，因为胡尚书不久即移镇闽中，幕下沈明臣、徐文长等皆随而前往，伯龙则独归吴门，^③可见入幕建功一事旋而夭折。另外，梁氏《鹿城诗集》卷二十《寄信丰俞子自》诗序中亦有所记述云：

壬戌秋，途游越中，遇九河俞子自于武林之僧舍，相见握手如平生，拟唱和湖山，一发奇藻。不意践东林开士约，竟有金华洞天之旅。重阳回自灏水，访之寺僧，而子自扁舟，已归章贡矣！凝佇南云，不胜悬念。归吴门不数月，而幕中诸公以尚书去位，亦皆飘散云驰，无一存者。回首陈迹，顿如梦中，追念昔游，因寄斯作。^④

所谓“壬戌”秋，即嘉靖四十一年八月，证明伯龙确曾到越中谒见过胡宗宪。所谓“尚书去位”，则指同年十一月，“南京给事中陆凤仪劾总督胡宗宪党严嵩及奸欺贪淫十大罪，……上命锦衣卫械系至京师，于是浙直总督遂罢不补”。^⑤而胡尚书去位前“不数月”，伯龙已“归吴门”，足见其谒胡后旋即返乡，入幕一事自然不会有什么好结果。

对此，友人顾懋宏再次撰《秋入次周芝孙韵寄梁伯龙于越》诗赠伯龙云：“怀君提剑武林游，雁影蛩声绕戍楼。七校倦看刁斗月，六桥惊换鼓鼙秋。西施溪上花辞醉，严子滩头柳带愁。吴越不须谈往事，归来同我伴闲鸥。”^⑥“武林”即杭州，“惊换鼓鼙秋”当指胡幕换戍移镇，“归来同我伴闲鸥”则是伯龙最后未被胡尚书“录用”的又一明证。

二

以上就是梁辰鱼入胡宗宪幕而又不果一事的大致经过。但最令人费解的是，胡尚书既大张旗鼓征辟伯龙，为什么又不让他入幕呢？从表面上看，伯龙为太仓王世贞的表侄，世贞父王忬遭奸相严嵩所害，而胡宗宪媚事严嵩假子赵文华，所以胡、梁二人的党派似乎势不两立。但宗宪发辟书之前必定已经清楚伯龙的家世、立场，恐不会因为

① 吴书荫編集校点《梁辰鱼集》，上海古籍出版社2010年版，第371—372页。

② 笔者案，嘉靖年间，俺答诸部犯大同塞，明朝抵御乏力，可参见《明史纪事本末》“庚戌之变”、“俺答封贡”等条，兹不赘。

③ 这就是徐渭《送梁君还昆》一诗所说的：“送子返吴城，怜予亦远行。”本文后面尚要提及，兹不赘。

④ 《梁辰鱼集》，第251页。

⑤ 夏燮《明通鉴》（卷六十二），上海古籍出版社1990年版，第484页。

⑥ 《盛明百家诗·顾伯子集》，《四库全书存目丛书》集部第308册，第717页。

一点点远亲关系而放弃这位人才。

因此,梁辰鱼入胡幕不果必是另有隐情。可惜从现存文献来看,相关记述一则较为简单,一则较为隐晦,^①要将问题剖析清楚,难度非常之大。后经推敲,笔者认为比较重要的原因可能有两个。

其一,伯龙谒见胡尚书后,可能曾经献策或献文章,但因不称胡意,甚至有所触犯,于是见逐。友人李奎的一首五言律诗即与此有关:

落叶四郊飞,寒霜上客衣。孤舟适至越,长剑复归吴。世路有荆棘,乡山多翠薇。莫将和氏泪,却向楚人挥。^②

所谓“孤舟适至越,长剑复归吴”,正述伯龙入幕此行,一个“适”字,恰好印证了伯龙在胡幕的时间极为短暂。至于不果的原因,则是诗中提到的“世路多荆棘”,更具体一点则是把伯龙比作献璧的“和氏”,而将胡宗宪暗中比喻为不识宝物的楚王。由此我们推测,伯龙当时曾有所呈献,但却不称胡意。另外,徐文长《送梁君还昆》这首五言律诗也值得注意:

送子返吴城,怜予亦远行。锦囊俱佩笔,青嶂独题名。被檄来何莫,治装去不停。翻嫌养鸚鵡,持赋似祢衡。^③

所谓“送子返吴城”,已不须多作解释;而“怜予亦远行”一句,则指文长自己将随胡幕入闽,^④亦即前文提到的“换戍移镇”一事。诗中最后两句将伯龙比作汉末的著名文士祢衡,祢衡以献《鸚鵡赋》于章陵太守黄射名动一时,却因性格狂妄忤黄射之父黄祖而被害,事见《后汉书·文苑列传》。伯龙既“似祢衡”,大约也有类似于《鸚鵡赋》一类的好作品或好计策呈献,可惜不称胡意,甚至可能像祢衡一样有触犯胡氏之处,以至徐文长诗中隐隐流露出对其怀才不遇的同情。诗中的“嫌”字,仿佛也写出了伯龙的一丝怨望。

其二,除了胡尚书对伯龙有所不满外,胡幕其他文士的妒忌进谗可能也是梁氏入幕不果的重要原因。梁辰鱼《鹿城诗集》卷五中收录了《拟古十首》,其中第四首有云:

虽为世所怜,申礼以自持。诤意众女嫉,日夕多谗讥。盛年未及嫁,茕茕守空帟。勿谓余善淫,自恨生蛾眉。^⑤

这首诗是有所比喻的。所谓“盛年未及嫁,茕茕守空帟”,乃伯龙自比仕宦无成;而未及嫁的主要原因则是“众女嫉”和“多谗讥”,似就是比喻同僚的妒忌与谗毁。纵观伯龙一生,赴胡宗宪幕是他唯一一次出仕的经历;所以我们推断,此诗即伯龙曾受胡尚书幕下

① 笔者案,造成这种原因一则因为此事涉及当时一些风云人物,为免惹祸,不愿详细记述;一则是要为贤者讳,毕竟梁辰鱼入幕失败是一件不太光彩的事。

② 李奎《龙珠山房诗集》卷上《送伯龙归吴》,收入《梁辰鱼集·附录》,第609页。

③ 徐渭《徐渭集》(卷六),中华书局1999年版,第176—177页。

④ 参见《徐渭年谱》是年,收入徐朔方《晚明曲家年谱·浙江卷》(浙江古籍出版社1993年版,第112页),兹不赘。

⑤ 《梁辰鱼集》,第88页。

其他僚属妒忌和排挤的曲折反映。

《拟古十首》(之四)并不是这方面原因的孤证,前引《鹿城诗集》卷二十《寄信丰俞子自》诗序曾云:“归吴门不数月,而幕中诸公以尚书去位,亦皆飘散云驰,无一存者。”这恐怕是带有讥讽的。据《列朝诗集小传》记载:

(沈)明臣,字嘉则。……数奇不偶。胡少保宗宪督师平倭,偕徐渭文长辟置幕府。……少保死请室中,嘉则走哭墓下,持所为谏词,遍告士大夫,颂其冤状。^①沈明臣(嘉则)是伯龙的好友,在胡宗宪下狱之后,并没有背弃旧主,而是到处为其申诉,所以高谊为世所重。但胡幕下面名士一大堆,其他人却“飘散云驰,无一存者”,可见其中确有不少是无情无义之徒。因此,《寄信丰俞子自》诗序中的某些话确实含有对某些幕僚的讥讽,由此亦反映出伯龙与其中的某些人可能有过节。

除上述而外,我们还能够从梁辰鱼的戏剧作品中找到他对胡幕某些僚属的讽刺和不满。在杂剧《红线女》的第一折,侠女红线上场的时候,说了很大一段白文,其中提到:

幼谙音律,独擅阮咸;素熟兵机,并驱孙武。……虽作深闺之妾,实为入幕之宾。每学剑术,惊飞树杪猿公;常结侠徒,绝倒车中女子。由此邻藩书檄,朝廷奏章,皆出妾手。^②

这段话也是颇有寓意的。所谓“入幕之宾”,无非是伯龙在现实中不得志,转而于文学作品中幻想、抒发而已。考虑其未有其他出仕经历,则此处实以红线自喻,而暗指入胡幕一事。^③ 在该剧第一折中,还有另两段白文值得注意:

(众旦二人扮内使女上,云)晓来心事乱如麻,去折墙头桃李花。惊起锦香双蛱蝶,趁伊飞去到西家。主公今早往城南打猎去了,正要寻红线姐姐耍子,不知他跑到那里去了?呀!却元来在此闲步。(正旦)二位妹子,老爷出去,我要完各藩镇的书檄,在此寻思。你们无事,不去闺阁中做些针指女工,出来闲耍何用?(外旦)姐姐,今春光明媚,花柳动人。我们两个,头上髻儿梳得光光的,脚下鞋儿穿得湾湾的。正要约你到后花园中,勾莺引燕,趁蝶随蜂,寻几个少年儿郎游乐一回。你倒如此扫兴,好苦楚人也。(众旦)我们伏侍老爷,正图朝欢暮乐。不过在销金帐中,羊羔美酒,讲些云雨之情;玳瑁筵前,弹袖垂肩,舞出妖娆之态。若依姐姐这等说,可不决煞人也。^④

杂剧中的这两位“使女”,与红线有着同样的身份,了解了伯龙入胡幕一事的前因后果则不难明白,她们是暗喻胡幕下面的其他文僚。而这些幕僚都是些什么人呢?无非是

① 钱谦益《列朝诗集小传》(丁集中),上海古籍出版社1983年版,第496页。

② 《梁辰鱼集》,第425页。

③ 笔者案,如果红线是伯龙自喻,则剧中的男主角薛嵩还有影射胡宗宪之意。剧中的薛嵩为一方节度,手握重兵,但当邻藩强敌田承嗣意欲入侵时,他就一月“寝食不遑”,不知“计将安出”。这样的写法,也颇能反映出伯龙对胡宗宪的怨望之情。

④ 《梁辰鱼集》,第426—427页。

“伏侍老爷,正图朝欢暮乐”之辈,很符合尚书去位则“飘散云驰”的情状。因此,从伯龙不断的讥讽、批评可以看出,他对胡幕下某些人的做法是耿耿于怀的。不过,吕靖波先生在《胡宗宪幕府人物考略》(载《徐州学院学报》2008年第4期)一文中,提及了一十七人(案,没有专门言及梁辰鱼),他们谁曾妒忌伯龙并进过谗毁就很难考究了。^①

三

以上对梁辰鱼入胡宗宪幕的经过及入幕不果的原因作了简要的考述,接下来拟谈谈此事对于伯龙人生和创作的影响。笔者认为,这种影响是多方面的。首先,这次经历对伯龙人生是一次极为沉重的打击。他曾在《小桃红·乙亥初秋代安茂卿寄南都褚菑作》一曲中写道:

江东逐客,冀北归鞭,叹来往一似梁间燕也。寥落关河底,飘泊是何年。东风里哭啼鹃,空奔走会芳亭、丽春园、秋香馆,直踏遍朝云殿也。笑杀渔郎缘分浅,漫回首各风烟,知何处武陵源?^②

这是一首风格哀怨的散曲,题目中的“乙亥”,为万历三年(1575);“江东逐客”一句,乃指伯龙入胡幕不果之事;“冀北归鞭”一句,则指伯龙于嘉靖三十七年戊午(1558)应顺天府秋试下第之事。^③时隔十多年了,伯龙仍对这两件人生最失意的事情念念不忘,继而发出“寥落关河底,飘泊是何年,东风里哭啼鹃”的感叹,足见对其人生打击之大。^④

从题目来看,上引一曲虽是“代寄”之作,但汪廷讷环翠堂刊本却直接题作《寄褚菑姬》^⑤;另从文意看,也确为伯龙生平自述,故不妨引为佐证。再从“逐客”的“逐”字来看,又一次印证了胡宗宪对伯龙可能有所不满,至少对伯龙没有提供应有的礼遇。由此亦不难理解,对于“尚书去位”一事,伯龙在《寄信丰俞子自》诗序(见前引)中为何只有“回首陈迹,顿如梦中”等寥寥几句,并无太多同情的意思。

其次,入胡幕不果一事完全改变了伯龙的人生追求。自此以后,他就再没有应试

① 当然,不妨对此作一些初步的推测。据史料反映,当时最为胡宗宪所善的幕僚有徐渭、沈明臣、茅坤三人。而在伯龙诗集中,与徐渭、沈明臣皆有唱和之作,独与茅坤为无,或出于特别的原因。据《明史·文苑三·茅坤传》载:“时倭事方急,胡宗宪延之幕中,与筹兵事,奏请为福建副使。”(卷二百八十七,第7375页)可见其与胡宗宪之关系。但他与唐顺之同为“唐宋文派”领袖,反对以王世贞等为首的“后七子”所倡之写作理论,加之此人骄傲自负,对于“后七子”领袖王世贞的表侄梁辰鱼未必会有好感,进谗之事未必与此人无关。但这只是猜测,详情有待进一步考证。

② 《续江东白苧》(卷下),《梁辰鱼集》,第414页。

③ 伯龙应顺天府事,详拙作《梁辰鱼研究》(中山大学出版社2007年版)相关章节所述,兹不赘。

④ 笔者案,隆庆元年(1567),梁辰鱼与孙齐之、莫是龙等于南京鹫峰禅寺组织诗社,孙齐之作了一首《社中新评》,其中评论伯龙为“关门败侠,……虽壮心犹在,而神气索然”(《松韵堂集》卷十二,收入《四库全书存目丛书》集部第142册,第623页),亦与入胡幕不果所受打击不无关系。

⑤ 参见吴书荫先生对该曲的校文,《梁辰鱼集》,第415页。

和求宦的举动,在《鹿城诗集》卷九《四明狂客歌赠沈四十二嘉则》诗序中他还有过以下一段话:

四明沈嘉则夙往来吴中,其交无不贤豪长者。先数年,予将北游齐鲁,欲纵观名山大川与四方贤士大夫所都会处,嘉则闻而奇之,作《远游篇》以贻予,然书留华亭友人董子元所,竟不得至。两人虽不相见,盖相闻素矣。今年秋,与予遇于武林,两人一见,问姓氏如旧识,各道平生,相顾大笑。因邀予登苍苍阁,出示前作,击楫歌之,殊有慷慨出尘之想。未几,嘉则游闽越,予亦北归吴门,握手言别,不觉怅然,因缀芜言,以叙化离之思云。^①

此序追叙了伯龙与沈明臣在杭州相识的经过,其中“嘉则游闽越”,即前文所及胡幕移镇一事。至于“殊有慷慨出尘之想”,则是伯龙入幕不果后的本能反应,同时亦反映出伯龙在人生追求上的激烈转变。此外,其《咏怀八道》(之四)有句云:“中岁不称意,屑屑弄笔札。”^②前一句明显是就“江东逐客,冀北归鞭”两事而言,后一句则说明伯龙开始将人生目标放在文学和戏剧创作方面。果然,在公元1562—1565年间,他写出了具有里程碑意义的传奇作品《浣纱记》以及著名的杂剧作品《红线女》。^③

再次,入胡幕不果一事对于梁辰鱼戏剧创作的内容也有直接影响。如前所述,在杂剧《红线女》中,伯龙将红线写成是“入幕之宾”,显然有影射胡幕的意图。此外,现实中难以实现的建功立业理想也只有通过戏剧人物去实现了。比如红线,就被塑造成一夜间救万民于水火的侠女;另如传奇《浣纱记》中的西施,也是只身入吴、拯救全越的大女侠。这些形象的创造,某种程度上就是伯龙在现实中不得志的心理补偿。

总之,入胡宗宪幕不果是梁辰鱼人生中重要转折。此事起因于兵部尚书胡宗宪发辟书征召梁辰鱼入幕,但伯龙往杭州谒见胡尚书后,入幕一事却旋而夭折。究其原因,可能是伯龙的呈献不合胡意,或亦与幕下其他文士的妒忌和进谗有关。这次经历对伯龙打击十分沉重,也一举改变了他的建功立业的人生理想,自此以后他就全力投入到文学和戏剧创作之中,并在《红线女》、《浣纱记》等著名作品中曲折反映了自己的经历和理想。因此,了解入胡宗宪幕一事的来龙去脉,对于进一步研究梁辰鱼这位重要作家实有积极意义;而鉴于《浣纱记》里程碑式的地位,及此作品曾受入幕不果一事的影响,则以上所述对于昆剧史的研究或亦有所帮助。

① 《梁辰鱼集》,第130页。

② 《梁辰鱼集》,第90页。

③ 详拙文《梁辰鱼生卒年及〈浣纱记〉创作年代考》(载《五邑大学学报》社科版2008年第4期),兹不赘。

“临川四梦”散出选粹通议^①

徐州师范大学文学院 吴 敢

兹姑将“临川四梦”散出选录情况,就笔者目前力所能及,分戏宫谱、清宫谱、散出选本、剧目单四类汇录如下:

一、戏宫谱

1.《遏云阁曲谱》(清·王锡纯辑,李秀云拍正,上海著易堂书局光绪十九年铅印)

牡丹亭·学堂(闺塾。黑体出目为俗称第一次出现时的标识,下同)、劝农、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、冥判、拾画、叫画(玩真)、问路(仆侦)

紫钗记·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

邯郸梦(邯郸记)·扫花、三醉(以上二出即原度世)、番儿(散出选本称为打番儿,即西谏)、云阳法场(死窠)、仙圆(合仙)

南柯梦(南柯记)·花报(启寇)、瑶台(围释)

2.《霓裳文艺全谱》(清·王庆华编,建新书社光绪二十二年九月石印)

牡丹亭·学堂(闺塾)、劝农、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、冥判、拾画、叫画(玩真)、圆驾

邯郸梦(邯郸记)·扫花、三醉(以上二出即原度世)、番儿(西谏)、云阳、法场(以上二出即原死窠)、仙圆(合仙)

紫玉钗(紫钗记)·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

3.《霓裳新咏谱》(清·碧梧书屋慕莲光绪二十九年抄本)

牡丹亭·学堂(闺塾)、劝农、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、离魂(闹殇之前半)、冥判、拾画、叫画(玩真)、问路(仆侦)、园驾

紫玉钗·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

邯郸梦·扫花、三醉(以上二出即原度世)、番儿(西谏)、云阳、法场(以上二出即原死窠)、仙圆(合仙)

^① 2010年度教育部人文社会科学研究青年基金项目“中国古代佚本戏曲研究”(10YJC760058),2009年度江苏省社会科学基金项目“晚明戏曲散出选本研究”(09YSC008),2009年度江苏省教育厅高校哲学社会科学基金项目“万历戏曲散出选本研究”(09SJD760029)。

南柯梦·花报、瑶台

4. 《碧云仙馆曲谱》(民国八年抄本)

邯郸梦·仙圆(合仙)、霓裳碎月(死甯)

5. 《牡丹亭曲谱》(亦可视作小本戏,殷淮深原稿,张余荪校订,上海朝记书庄 1921 年石印)

牡丹亭·学堂(闺塾)、劝农、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、离魂(闹殇之前半)、冥判、拾画、叫画(玩真)、道场、魂游、前媾、后媾(以上二出即原幽媾)、问路(仆侦)、硬拷、圆驾

6. 《俞粟庐自书唱片曲谱》(日·桑名文星堂 1921 年)

邯郸记·三醉(度世之后半)《粉蝶儿》

牡丹亭·拾画《颜子乐》

南柯记·仙缘(合仙)《油葫芦》

7. 《昆弋曲词》(第二集)(齐嘉笨选辑,中华印刷所 1923 年 10 月)

紫钗记·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

8. 《昆曲大全》(张余荪编辑,上海世界书局 1925 年石印)

牡丹亭·学堂(闺塾)、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦

邯郸梦(邯郸记)·行田、赠枕、入梦(以上二出即原入梦)、云法(死甯)

9. 《集成曲谱》(王季烈、刘富梁编订,商务印书馆 1925 年石印)

牡丹亭·训女、学堂(闺塾)、劝农、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、写真、离魂(闹殇之前半)、冥判、拾画、叫画(玩真)、魂游、前媾、后媾(以上二出即原幽媾)、回生、婚走、问路(仆侦)、急难、硬拷、圆驾

紫钗记·迷娇(谒鲍)、议婚(议允)、就婚(合卺)、折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)、陇吟(题诗)、军宴(高宴)、避暑、边愁、移参(移镇)、裁诗、拒婚(强婚)、哭钗、侠评(醉侠)、遇侠、钗圆

邯郸记·扫花、三醉(以上二出即原度世)、授枕、入梦(以上二出即原入梦)、骄宴、外补、凿陕、番儿(西谍)、云阳(死甯)、功白、生寤、仙圆(合仙)

南柯记·情着、就征、尚主、之郡、花报(启寇)、瑶台(围释)、召还、芳隕、寻悟、情尽

10. 《昆曲新谱》(吕梦周、方琴父编,上海华通书局 1930 年)

牡丹亭·拾画、叫画(玩真)

南柯梦(南柯记)·花报(启寇)、瑶台(围释)

11. 《梦园曲谱》(徐仲衡编刊,上海晓星书店 1933 年 11 月)

牡丹亭·春香闹学(闺塾)、游园惊梦(惊梦)

邯郸梦·扫花三醉(度世)

12. 《昆曲集锦》(北京国剧学会昆曲研究会 1938 年石印)

牡丹亭·劝农、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)

13. 《与众曲谱》(王季烈编订,高步云正拍,天津合笙曲社 1940 年石印)

牡丹亭·学堂(闺塾)、劝农、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、冥判、拾画、叫画(玩真)

南柯梦(南柯记)·花报(启寇)、瑶台(围释)

邯郸梦(邯郸记)·扫花、三醉(以上二出即原度世)、番儿(西谍)、云阳(死甯)、仙圆(合仙)

紫钗记·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

14. 《昆曲集净》(褚民谊主编,南京 1944 年)

牡丹亭·冥判

15. 《粟庐曲谱》(俞振飞编印,香港 1953 年影印)

牡丹亭·游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、拾画

紫钗记·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

邯郸梦(邯郸记)·扫花、三醉(以上二出即原度世)

16. 《壬子曲谱》(焦承允编订,台湾中华书局 1972 年)

牡丹亭·学堂(闺塾)、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、拾画

紫钗记·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

17. 《增订壬子曲谱》(焦承允编订,台湾中华书局 1980 年)

牡丹亭·学堂(闺塾)、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、拾画(玩真)

18. 《振飞曲谱》(俞振飞编订,上海文艺出版社 1982 年)

牡丹亭·游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、拾画、叫画(玩真)、硬拷

紫钗记·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

邯郸梦(邯郸记)·扫花、三醉(以上二出即原度世)

南柯记·瑶台(围释)

19. 《度曲百萃》(许百道辑录,台湾 1991 年影印)

牡丹亭·游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、拾画

邯郸梦(邯郸记)·扫花、三醉(以上二出即原度世)

紫钗记·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

20. 《谷音曲谱》(北京昆曲研习社 1996 年自印)

牡丹亭·学堂(闺塾)、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、冥判、拾画、叫画(玩真)、吊打(硬拷)

紫钗记·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

南柯记·瑶台(围释)

邯郸记·扫花、三醉(以上二出即原度世)

21. 《粟庐曲谱外编》(王正来辑校,顾铁华 2002 年印)

牡丹亭·冥判、硬拷

22. 《茗柯轩曲谱》(旧抄本)

牡丹亭·拾画、叫画(玩真)

紫钗记·折柳(阳关之上半出)

二、清宫谱

23. 《遏云仙馆曲谱》(清·李瑞卿撰,清光绪三年抄本)

牡丹亭·游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、叫画(玩真)、吊打(硬拷)

紫玉钗(紫钗记)·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

邯郸梦·仙圆(合仙)、扫花、三醉(以上二出即原度世)

南柯梦·花报(启寇)、瑶台(围释)

24. 《霓裳新咏谱》(清·碧梧书屋慕莲光绪二十九年抄本)

牡丹亭·言怀、训女、学堂(闺塾)、劝农、肃苑、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、写真、诘病、冥判、拾画、叫画(玩真)、前媾(幽媾之前半)、问路(仆侦)、硬拷

紫钗记·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

邯郸梦·西谍、扫花、三醉(以上二出即原度世)、闻喜(闰喜)、寻夫(死甯?)、织恨、赏灯(极欲)、仙圆(合仙)

南柯梦·启寇、瑶台(围释)

25. 《缀玉轩曲谱》(清抄本)

牡丹亭·言怀、学堂(闺塾)、劝农、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、写真、离魂(闹殇之前半)、冥判、拾画、叫画(玩真)、幽媾、后媾(以上两出即原幽媾)、婚走、硬拷、园驾

紫钗记·赴洛、折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)、陇吟(陇上题诗)、款檄

邯郸记·扫花、三醉(以上二出即原度世)、西谿、云阳(死甯)、出梦(生寤)、仙圆(合仙)

南柯记·尚主、花报(启寇)、瑶台(围释)、寻寤

26. 《增辑六也曲谱》(殷澹深原稿,张余荪校订,上海朝记书庄 1922 年石印)

邯郸梦(邯郸记)·扫花、三醉(以上二出即原度世)、番儿(西谿)、仙园(合仙)

27. 《昆曲掇锦》(杨荫浏编辑,无锡五大印务局 1926 年 2 月石印)

牡丹亭·游园(惊梦之前半)

邯郸梦(邯郸记)·三醉(度世之后半)

28. 《怡志楼曲谱》(河北安国怡志楼昆曲演习社 1935—1936 年编印)

牡丹亭·学堂(闺塾)、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、冥判、拾画、叫画(玩真)

南柯梦(南柯记)·瑶台(围释)

29. 《昆曲曲谱选辑》(北方昆曲剧院创作研究组 1958 年 6 月编印)

牡丹亭·闹学(闺塾)、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、叫画(玩真)

三、散出选本

30. 《群音类选》(明·胡文焕编,明万历间文会堂辑刊《格致丛书》本)

紫箫记·霍王感悟、小玉插戴、洞房花烛、讯问紫箫

31. 《乐府玉树英》(明·黄文华辑,明万历间余绍崖刊本)

紫箫记·灞桥钱别

32. 《乐府万象新》(明·阮祥宇编,明万历间刊本)

紫箫记·灞桥钱别

33. 《乐府红珊》(明·纪振伦编,明万历三十年唐振吾刊本)

紫箫记·李十郎霍府成亲、霍小玉灞桥送别

34. 《月露音》(明·李郁尔编,明万历四十四年刊本)

还魂记(牡丹亭)·硬拷、惊梦、寻梦、玩真、幽媾、写真、闹殇、婚游

南柯记·尚主、之郡、粲诱、生恣

紫箫记·絮情、春咏、失婚、送别、春游、换马、议婚

邯郸记·极欲

35. 《乐府遏云编》(明·槐鼎、吴之俊编选,明末刊本)

还魂记(牡丹亭)·惊梦、寻梦、诊崇、闹殇、冥判、闹宴

36. 《词林逸响》(明·许宇编,明萃锦堂天启三年刊本)

还魂记(牡丹亭)·惊梦、寻梦

紫钗记·议允、盟香

37. 《万壑清音》(明·止云居士编,白云山人校,明天启四年刊本)

还魂记(牡丹亭)·冥判还魂(冥判)

38. 《增订珊瑚集》(明·周之标编,明天崇间刊本)

还魂记(牡丹亭)·言怀

邯郸记·梦悟

紫钗记·侠评

39. 《怡春锦》(明·冲和居士编,明崇祯间刊本)

还魂记(牡丹亭)·惊梦、寻梦、幽媾

南柯梦记(南柯记)·就徵、玩月

邯郸记·度世

40. 《醉怡情》(明·清溪菰芦钓叟编,明崇祯间刊本)

牡丹亭·入梦(惊梦)、寻梦、拾画、冥判

邯郸梦(邯郸记)·打番儿

41. 《玄雪谱》(明·锄兰忍人选编,媚花香史批评,明崇祯间刊本)

还魂记(牡丹亭)·自叙(言怀)、惊梦、寻梦、幽欢(幽媾)、吊拷(硬拷)

42. 《最娱情》

牡丹亭·惊梦、寻梦

43. 《缀白裘》(明·玩花主人编,清·钱德苍等续编)

牡丹亭·学堂(闺塾)、劝农、游园、惊梦(《新镌缀白裘合选》称为“入梦”,以上二出即原惊梦)、寻梦、离魂(闹殇之前半)、冥判、拾画、叫画(玩真)、问路(仆侦)、吊打(硬拷)、圆驾

邯郸梦(邯郸记)·扫花、三醉、捉拿、法场、仙圆、打番儿(鸿文堂本、四教堂本无此出,乾隆四年刊《新刻校正点板昆腔杂剧缀白裘全集》、乾隆二十九年宝仁堂本《时兴雅调缀白裘新集初编》有此)

紫钗记·坠钗灯影、泪烛裁诗(宝文堂本、鸿文堂本、四教堂本无此剧,清康熙二十七年金陵翼圣堂刊本有此)

44. 《审音鉴古录》(清·琴隐翁编,清道光十四年东乡王继善刊本)

牡丹亭·学堂(闺塾)、劝农、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、离魂(闹殇之前半)、冥判、吊打(硬拷)、圆驾

45. 《啸傲烟霞》(清·敬弇氏编,清同治十三年稿本)

牡丹亭·冥判

46. 《时剧集锦》(清·朱执堂辑,清同治抄本)

牡丹亭·学堂(闺塾)、冥判

47. 《和声鸣盛》(清抄本)

牡丹亭·寻梦

48. 《乐府新声》(清·福持斋主人辑,清抄本)

牡丹亭·学堂(闺塾)、劝农、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、寻梦、离魂(闹殇)、拾画、吊打(硬拷)、圆驾

邯郸梦·三醉(度世后半出)、捉拿、法场(以上二出即原死甯)、仙圆(合仙)

49. 《戏考大全》(民国间编刊)

牡丹亭·春香闹学(闺塾)、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、拾画

紫钗记·折柳阳关(阳关)

50. 《昆腔曲谱》(天津宝立昆弋社编辑,天顺报印刷部 1931 年 9 月)

牡丹亭·闹学(闺塾)

南柯记·瑶台(围释)

四、剧目单

51. 咸丰间升平署内廷昆班剧目单(见顾笃璜《昆剧史补论》,江苏古籍出版社 1987 年 10 月)

牡丹亭·言怀、请先生、拜先生、劝农、学堂(闺塾)、游园、惊梦(以上二出即原惊梦)、别驼、寻梦、起兵、写真、拷春、离魂、冥判、拾画、叫画(玩真)、幽媾、掘坟、问路(仆侦)、寻元(索元?)、吊打(硬拷)、圆驾[以上共二十二出,今演者十二出(见黑体字所标)]

邯郸梦(邯郸记)·行田、扫花、三醉(以上二出即原度世)、入梦、做亲、招贤、拜别、阅卷、起兵、赴宴、外补、开河、抢关、望幸、东巡、番儿(西谍)、败虏、天山、寻夫、押花、捉拿、云阳、法场(以上三出即原死甯)、鬼门、机房、进贡、叹回、舞灯、朝友、脱家、出梦、仙圆(合仙)[以上共三十二出,今演者七出(见黑体字所标)]

52. 《清末上海昆剧演出剧日志》(见《昆剧演出史稿》,上海文艺出版社 1980 年 1 月)

还魂记(牡丹亭)·劝农、学堂(闺塾)、游园、堆花、惊梦(以上三出即原惊梦)、离魂(闹殇之前半)、冥判、拾画、叫画(玩真)、问路(仆侦)、吊打(硬拷)、圆驾

紫钗记·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

邯郸记·扫花、三醉(以上二出即原度世)、番儿(西谍)、云阳、法场(以上二出即原死甯)、仙圆(合仙)

南柯记·花报(启寇)、瑶台(围释)

53. 清末民初后全福班至仙霞社剧目单(老艺人曾长生口述记录,见顾笃璜《昆剧史补论》,江苏古籍出版社 1987 年 10 月)

邯郸梦(邯郸记)·扫花、三醉(以上二出即原度世)、番儿(西谍)、云装(阳?死甯)、仙圆(合仙)

牡丹亭·劝农、学堂(闺塾)、游园、惊梦、咏花(以上三出即原惊梦)、拾画、叫画(玩真)、离魂(闹殇之前半)、花判(冥判)、问路(仆侦)

紫钗记·折柳、阳关(以上二出即原阳关或折柳阳关)

南柯记·花报(启寇)、瑶台(围释)

由此汇录可见:

一、最早涉及“临川四梦”散出的,是明人胡文焕编《群音类选》。《群音类选》官腔

类卷十六选有《紫箫记》的“霍王感悟”、“小玉插戴”、“洞房花烛”、“讯问紫箫”四出(有曲无白,曲序、曲词全同)。“霍王感悟”选自《六十种曲》本《紫箫记》第七出“游仙”。该出十七曲,“霍王感悟”所选乃其后半套七曲。“小玉插戴”选自《六十种曲》本《紫箫记》第十三出“纳聘”。该出十六曲,“小玉插戴”乃其后半套九曲。“洞房花烛”选自《六十种曲》本《紫箫记》第十五出“就婚”。该出十五曲,“洞房花烛”所选乃其后半套九曲。“讯问紫箫”选自《六十种曲》本《紫箫记》第十七出“拾箫”。该出二十六曲,“讯问紫箫”所选乃其后半套十一曲。

《群音类选》的编刊时间,周妙中《群音类选·前言》推测在万历二十一—二十四年左右,朱崇志《中国古代戏曲选本研究》认为可能“刊印之期仍需推后”,而王永宽、王钢《中国戏曲史编年(元明卷)》、程华平《明清传奇编年史稿》均将《群音类选》编定刊行放在“是年(万历二十四年)”。按“临川四梦”:《紫箫记》约作于万历五一七年,《紫钗记》约作于万历十五年前后,《牡丹亭》作于万历二十六年,《南柯记》作于万历二十八年,《邯郸记》作于万历二十九年。众所周知,《紫钗记》是《紫箫记》的改编本,也可说是这一剧目的改定本。《群音类选》之后的各种选本,凡选“临川四梦”者,均选用《紫钗记》而不再入选《紫箫记》(只有《月露音》算是例外),而《群音类选》只选有《紫箫记》,则《群音类选》的编辑时间,似应在万历十五年左右。按汤显祖万历十一年进士,万历十二年除南京太常寺博士,万历十六年改官南京詹事府主簿,万历十七年迁南京礼部祠祭司主事,万历十九年上《论辅臣科臣疏》忤旨,谪广东徐闻县典史,万历二十一年移任浙江遂昌知县。汤显祖《紫钗记题词》:“(《紫箫记》)未成,而是非蜂起,讹言四方”,则《紫箫记》因为有影射时事之嫌,半成之后很难或不能上演,自不待言。万历十年六月,张居正去世。《紫箫记》因此可能上演、入选,其时间当在万历十二—十五年期间。《群音类选》所选《紫箫记》均为原作的半出,出目也与《紫箫记》现存版本的二言不同而为四言,这应是《紫箫记》剧演与清唱久经磨炼的结果,要有一个积累、认同的时间过程,故笔者选其下限。另臧晋叔改本《紫钗记》作者题词署“乙未春清远道人题”,乙未是万历二十三年,汤显祖在遂昌任上,这应是《紫钗记》最后改定的时间。则万历二十三年前,尚是《紫箫记》、《紫钗记》并行而《紫箫记》的舞台影响似乎更大一点。所以,《群音类选》的编刊时间,当为万历十五—二十四年。当然,这一结论仅就“临川四梦”入选情况而论。《群音类选》所选其他剧目,亦可作为其刊刻时间的佐证,暂不赘言。

《硕园删定牡丹亭序》:“玉茗先生初以言事出为遂昌令,风流跌宕,人共传说,足供胡卢者亦不少。余幼时景慕,曾获《紫箫》半剧,日息把玩,不啻吉光之羽。”按徐日曦(硕园)天启二年进士,则汤显祖在遂昌时其当为少年,此所谓“幼时”即为此时。徐家衢州,虽与遂昌相距不远,其能获得《紫箫记》,实属难得。据汤显祖《〈紫钗记〉题词》,《紫箫记》半部定稿即随后刊刻,则万历二十一—二十六年硕园所得,恐非万历二十年之前旧刊。如果《紫箫记》万历二十一—二十六年尚在浙江覆刻,则或可为其与《紫钗记》并行竟至过之一佐证。

《紫箫记》因为入选《群音类选》官腔,说明它也是在《群音类选》编刊前在舞台上演

的剧目。万历初年正是南戏向传奇过渡的关键时期,每一个传奇新剧目的出现,都会引起社会的关注。这应是《紫箫记》仍能上演于舞台的原因吧,虽然“此案头之书,非台上之曲也”(汤显祖《紫钗记题词》)。《紫箫记》的剧本创作虽不令人满意,但其本事广为人知,汤显祖其时又已颇有影响,这大概是其能入选《群音类选》的原因。

二、仅选有《紫箫记》的散出选本,还有《乐府玉树英》、《乐府万象新》、《乐府红珊》。它们均选有《紫箫记》的“灞桥饯别”(《乐府红珊》出目题为“霍小玉灞桥饯别”,《乐府万象新》前集一卷与三卷同选),《乐府红珊》另选有《紫箫记》的“李十郎霍府成亲”。“李十郎霍府成亲”选自《六十种曲》本《紫箫记》第十五出“就婚”(曲白俱全相同)。“灞桥饯别”(《乐府红珊》为“霍小玉灞桥饯别”)选自《六十种曲》本《紫箫记》第二十四出“送别”(《乐府红珊》所选曲白基本相同,曲仅少《解三酲》第一个《前腔》)。《乐府玉树英》所选“灞桥饯别”残佚,不得而知。《乐府万象新》所选“灞桥饯别”,选自《六十种曲》本《紫箫记》第二十四出“送别”(曲全同,白基本相同)。《乐府玉树英》卷首有署于万历二十七年玄明壮夫(即黄文华)的《乐府玉树引》。《乐府红珊》有万历三十年刊本(今佚)。《乐府万象新》虽无刊刻时间,据其版式、内容,当与《乐府玉树英》相仿佛。参照前述对《群音类选》的分析,则此三种散出选本的最初编刊(至少是编辑)时间,亦当在万历二十三年之前,甚至在万历十五年前后。戏曲散出选本所选出目,在时序上大体有一个由四言(多言)向二言演进的过程,这一过程似在万历中期完成。《乐府玉树英》、《乐府万象新》、《乐府红珊》所选散出的出目,也可作为其编刊时间的佐证。《乐府万象新》虽以“滚调新词”标榜,其残存部分(尤其是前集下栏)所选《紫箫记》等因均无滚调,当如同《乐府红珊》所选,仍为昆腔剧目。

三、《月露音》(有曲无白)卷二所选《紫箫记》之“絮情”,全同《群音类选》所选“小玉插戴”。卷二所选“春咏”,选自《六十种曲》本《紫箫记》第二十出“胜游”。该出十七曲,“春咏”选其十三曲(曲序、曲牌相同、曲词仅《尾声》首二字不同,而少首二曲与《尾声》前二曲)。卷三所选“失婿”,选自《六十种曲》本《紫箫记》第十八出“拾箫”。该出二十六曲,“失婿”所选乃其后半套十三曲(曲序、曲牌、曲词全同)。卷三所选“送别”,选自《六十种曲》本《紫箫记》第二十四出“送别”(曲序、曲牌、曲词全同,仅少首二曲)。卷四所选“春游”,选自《六十种曲》本《紫箫记》第三出“探春”(曲序、曲牌、曲词全同,仅少首二曲)。卷四所选“换马”,选自《六十种曲》本《紫箫记》第四出“换马”(曲序、曲牌、曲词全同,仅少首三曲)。卷四所选“议婚”,选自《六十种曲》本《紫箫记》第十一出“下定”(曲序、曲牌、曲词全同,仅少首一曲与第六曲)。《月露音》对“临川四梦”均有选录,但未选《紫钗记》而选入了《紫箫记》。而且,《紫箫记》入选出数远超《南柯记》、《邯郸记》,仅比《牡丹亭》少一出。这也说明,虽然万历二十三年《紫钗记》最后改定,但《紫箫记》依然并行于舞台。如果《月露音》仅为清唱脚本,至少《紫箫记》仍然活跃于曲社曲友之中。当然,这只是一个例外,尚需其他例证来辅助。不过,编刊于明末清初的《六十种曲》,不但收录全部“临川四梦”,而且收录《紫箫记》,似乎也能说明这一趋向。然有清一代的戏曲选本未再出现《紫箫记》,也可说明《紫箫记》明末以后确已在舞台与

曲社消失。

四、在现存明代戏曲文献中,戏曲散出选本无一全选“临川四梦”者。《月露音》虽然选有汤显祖的四个剧目,但没有《紫钗记》。就连清前中期散出选本大全《缀白裘》也没有选录《南柯记》。最早全选“临川四梦”的,是《遏云阁曲谱》。该谱编刊于清同治九年,虽然只有初集付印,且仅收录了十八种传奇的八十七出,但“临川四梦”全部入选,且多达十九出。《遏云阁曲谱》是第一部昆剧场上演出本,其所选剧目当均为晚清舞台所演。这一出目几乎全同于《清末上海昆剧演出剧目志》所载“临川四梦”的出目(仅少于后者《牡丹亭》三出:堆花、吊打、圆驾)。这一出目也几乎全同于《清末民初后全福班至仙霓社剧目单》(仅少于后者《牡丹亭》二出:咏花、花判,而多于后者《邯郸记》一出:法场)。但据《咸丰间升平署内廷昆班剧目单》,只有《牡丹亭》、《邯郸记》,这说明迟至清同光间,“临川四梦”才被戏曲舞台所普遍接受。这应该归功于《遏云阁曲谱》。“临川四梦”由此成为晚清最受欢迎的剧节目之一。于是又有《集成曲谱》、《与众曲谱》、《振飞曲谱》的编刊。而由《遏云阁曲谱》所选“临川四梦”的十九出,到《集成曲谱》所选五十八出,半个世纪间,“临川四梦”的上演出数增加了三倍。“临川四梦”作为最受欢迎剧节目的强势,一直延续到民国时期。不过,王季烈编刊《集成曲谱》的主要目的还是保留国粹,《集成曲谱》所增加的出目,未必全是当时舞台的演出节目。1940年王季烈简编《集成曲谱》为《与众曲谱》,出数大减,“临川四梦”保留下来的出目,几与《遏云阁曲谱》相同(仅比后者少《牡丹亭》二出、《邯郸记》一出)。这说明半个世纪中间,“临川四梦”上演于舞台的出目相对稳定。

五、上述汇录几无不选《牡丹亭》者(仅《增辑六也曲谱》为例外)。在“临川四梦”中,《牡丹亭》首屈一指。《牡丹亭》舞台演出所选出目,有明确时间可考的,以《月露音》为最早。其所选出目为:硬拷、惊梦、寻梦、玩真、幽媾、写真、闹殇、魂游。其后直至明末,所增加的出目依次有:诊崇、冥判、闹宴、言怀、拾画。以上累计十三出。这十三出按原作出目顺序排列为:言怀、惊梦、寻梦、写真、诊崇、闹殇、冥判、拾画、玩真、魂游、幽媾、闹宴、硬拷。明末戏曲散出选本所选《牡丹亭》的出目,除《玄雪谱》将“言怀”称为“自叙”、“幽媾”称为“幽欢”、“硬拷”称为“吊拷”,《醉怡情》将“惊梦”称为“入梦”(此即后文所谓俗称的滥觞)之外,余全同明怀德堂本《重镌绣像牡丹亭还魂记》。不像《紫箫记》那样被随意篡改出目,似亦可以证明汤显祖《牡丹亭》的权威所在。以上散出选本,除《醉怡情》外,均将《牡丹亭》称为《还魂记》。《还魂记》当是《牡丹亭》的明代通称。

《醉怡情》选有李玉“一人永占”中的三种(未选《人兽关》),祁彪佳《祁忠敏公日记》有崇祯十六年十月五日观看《一捧雪》的记载,乃该剧最早的记录,则该剧极有可能便创作于崇祯末年。所以,《牡丹亭》进入清代以后,凡选其散出者,无一再称为《还魂记》。这一称谓一直延续到近现代。《牡丹亭》当是《牡丹亭》有清一代迄今的通称。有清一代《牡丹亭》的上演出目,明代十三出之外,增加了学堂、劝农、游园、叫画、问路、圆驾、堆花、离魂、寻元、花判。此“学堂”乃“闺塾”;此“游园”乃原“惊梦”之前半(即将原“惊梦”分为“游园”与“惊梦”两出);此“叫画”乃“玩真”;此“问路”乃“仆侦”;此“堆花”

乃“游园”、“惊梦”之间,在原《鲍老催》一曲基础之上,前增《出队子》、《画眉序》、《滴溜子》,后增《五般宜》,总五曲组成一个新出(角色也由一个花神增为一支花队)。堆花五曲最早见于《审音鉴古录》,但《审音鉴古录》将其放在“惊梦”出的最前面,并未单独列出。单独列出的是《清末上海昆剧演出剧目志》(《清末民初后全福班至仙霓社剧目单》称为“咏花”),而且其后也未再出现,看来只是清末苏沪一带昙花一现的一个出目。当然这一出载歌载舞,煞是好看,比一个花神唱看杜丽娘与柳梦梅的云雨过程要高明得多,单独列出也未尝不可。此“离魂”乃“闹殇”前半出;此“寻元”殆乃“索元”(?) ;此“花判”乃“冥判”。因此,实际增加的只有学堂(闺塾)、劝农、问路(仆侦)、索元、圆驾五出。则清代十八出按原作出目顺序排列为:言怀、学堂(闺塾)、劝农、惊梦、寻梦、写真、诊崇、闹殇、冥判、拾画、叫画(玩真)、魂游、幽媾、问路(仆侦)、闹宴、寻元(索元?)、硬拷、圆驾。

清代是《牡丹亭》一些出目出现俗称的朝代。最早批量出现俗称的是《缀白裘》。在宝仁堂本第一阶段《时兴雅调缀白裘新集》(乾隆二十九—三十二年刊)中,即出现叫画、学堂、游园、惊梦,在宝仁堂本第三阶段鸿文堂本《缀白裘》(乾隆四十二年刊)中,又出现离魂、问路、吊打。但在乾隆四年刊《新刻校正点板昆腔杂剧缀白裘全集》中,尚无俗称出现。这说明俗称出现在乾隆中期。乾隆年间正是折子戏盛行的时期,折子戏在舞台久经锻炼的结果,便有适应当时语言环境、迎合戏曲观众喜好的出目俗化现象的出现。自此一发不可收拾,一直延续到当代。

《牡丹亭》在明代的十三出、在清代的十八出选粹,实际上已可串演成戏,视为小本戏亦可。这些出数只是今天的汇录,明清戏曲散出选本所选《牡丹亭》散出,一般多分散在不同卷集,当时是否串演为小本戏不得而知。真正连台的小本戏,最早应是臧懋循改本《还魂记》三十六出、冯梦龙改本《风流梦》三十七出与徐日曦(硕园)改本《还魂记》四十三出,以及其他一些《牡丹亭》缩改本。像《牡丹亭》五十五出这样的鸿篇巨制,如不瘦身缩量,剧困难演,观众难耐,已是不言而喻。《牡丹亭曲谱》之学堂(闺塾)、劝农、游园、惊梦(以上两出即原惊梦)、寻梦、离魂(闹殇之前半)、冥判、拾画、叫画(玩真)、道场、魂游、前媾、后媾(以上两出即原幽媾)、问路(仆侦)、硬拷、圆驾共十六出,《集成曲谱》之训女、学堂(闺塾)、劝农、游园、惊梦(以上两出即原惊梦)、寻梦、写真、离魂(闹殇之前半)、冥判、拾画、叫画(玩真)、魂游、前媾、后媾(以上两出即原幽媾)、回生、婚走、问路(仆侦)、急难、硬拷、圆驾总二十出,可说正是与清代十八出选粹相仿佛的小本戏。这两个戏宫谱小本戏也几乎全是清宫谱《霓裳新咏谱》、《缀玉轩曲谱》所选《牡丹亭》的出目与出数。这一出目与出数,既涵盖了《牡丹亭》的精华,又可能在一个演出单元内完成,应该成为今时编剧的参考。

六、最早选录《紫钗记》的是《词林逸响》(有曲无白),其所选出目为议允、盟香。明代柳浪馆本《紫钗记》(以下未注版本者同此)第八出“议允”二十四曲,为前后两个南套的联套。《词林逸响》的“议允”仅为前套(前套七曲,此未选首曲《薄幸》,第三曲《雪狮子》此改题《鹊踏枝》,尾声《隔尾》此改题《尾声》,但曲序、曲词均完全相同)。《紫钗

记》第十六出“盟香”十三曲,此“盟香”无首二曲,但曲牌、曲序、曲词全同。这已是天启三年,看来《紫钗记》改定以后,因为前此《紫箫记》的影响,一度并没有活跃于戏曲舞台。随后《增订珊珊集》(散出选本,明周之标编,明天崇间刊本)选录了《紫钗记》的侠评,即《紫钗记》第四十八出醉侠(醉侠十五曲,此其前八曲,曲牌、曲序、曲词全同)。汲古阁《六十种曲》本《紫钗记》此出出目为“醉侠闲评”,《增订珊珊集》或即此简称为“侠评”(当然也有可能相反,四字目是二字目的扩增,但按照出目演变的普遍规律,这种可能性不大)。清叶堂《纳书楹四梦全谱》本《紫钗记》该出即名“侠评”。再后《缀白裘》选录了《紫钗记》的坠钗灯影、泪烛裁诗,均出自汲古阁《六十种曲》本,当分别选自《紫钗记》第六出“坠钗”、第三十九出“裁诗”。因为《缀白裘》的鸿文堂本、四教堂本未选此剧,而选此剧的金陵翼圣堂本一时不得寓目,故无法比对。不过,翼圣堂本刊于康熙二十七年,其时距明末清初不远,故其所选出目选用《六十种曲》本而用四字目。按据钱南扬校点《汤显祖集·戏曲集·紫钗记》,其出目除柳浪馆本用二字目外,《六十种曲》本等版本均为四字目,二字目系四字目之简称。《紫钗记》康熙年间尚在舞台演出,乾隆年间已退出戏曲舞台,即此似可判断。

晚清以来的戏宫谱、剧目单,凡选《紫钗记》者,均为折柳、阳关两出,实即第二十五出“阳关”(《六十种曲》本为“折柳阳关”)。不过,如《遏云阁曲谱》所选“折柳”、“阳关”,曲有不少删减,白简直就是重编。但清宫谱未见有选《紫钗记》者。看来《紫钗记》远没有《牡丹亭》近代以来的辉煌。只有《集成曲谱》算是例外,其所选十六出,述娇即坠钗、议婚即议允、就婚即合卺、折柳即絮别、阳关即阳关、陇吟即题诗、军宴即高宴、避暑即避暑、边愁即边愁、移参即移镇、裁诗即裁诗、拒婚即强婚、哭钗即哭钗、侠评即醉侠、遇侠即遇侠、钗园即钗园,出目更动超过一半。古代戏曲在传播过程中,最不稳定的就是出目,尤其是晚明以来,名家名作也不例外。但前文说过,《集成曲谱》旨在保存国粹,其所选《紫钗记》未必皆是当时上演出目。

《纳书楹曲谱·紫钗记》卷上目录“言怀”下注云:“原本每出四字题,今省改二字,以便披览,且可与前三梦合观矣。”因为前三梦都是二字目,所以叶堂均未对其出目作调整。叶堂所用“临川四梦”均为《六十种曲》本,《紫钗记》因为是四字目,叶堂新拟出目与柳浪馆本《紫钗记》出目对照为:言怀(言怀)、插钗(新赏)、述娇(谒鲍)、观灯(观灯)、坠钗(坠钗)、托媒(托鲍)、议婚(议允)、得信(得鲍)、假骏(借马)、闺谑(妆台)、赠骏(仆马)、就婚(合卺)、试喜(试喜)、选士(选士)、圆盟(盟香)、赴洛(赴洛)、尹钱(吉钱)、守塞(登坛)、望捷(望捷)、题名(杏苑)、计贬(权嗔)、荣归(荣归)、絮别(絮别)、折柳(阳关)、陇吟(题诗)、倩访(女侠)、番衅(窃霸)、军宴(高宴)、款檄(款檄)、避暑(避暑)、局计(计局)、七夕(巧夕)、边愁(边愁)、还朝(还朝)、观屏(银屏)、移参(移镇)、哨讹(讹传)、裁诗(裁诗)、泣笺(泣玉)、延媒(劝赘)、拒婚(强婚)、婉覆(欢婚)、卖钗(卖钗)、旁叹(伤感)、哭钗(哭钗)、撒钱(怨撒)、侠评(醉侠)、圆梦(圆梦)、叹钗(玩钗)、遇侠(遇侠)、钗圆(钗圆)、宣恩(宣恩)。总五十二出,更换出目的为三十二出,比例已过六成。此亦可为前文所说乾隆年间戏曲出目俗称盛行的佐证。

七、最早选录《南柯记》的是《月露音》，其所选出目为“尚主”、“之郡”、“粲诱”、“生恣”。其后《怡春锦》选录了《南柯记》的“就徵”、“玩月”。《六十种曲》本《南柯记》第十三出“尚主”十一曲，此选“尚主”九曲，少首二曲，余曲牌、曲序、曲词全同；《六十种曲》本《南柯记》第二十二出“之郡”六曲，此选“之郡”五曲，少首一曲，余曲牌、曲序、曲词全同；《六十种曲》本《南柯记》第三十七出“粲诱”六曲，此选“粲诱”四曲，少第一曲《忆秦娥前》与第三曲《忆秦娥后》，余曲牌、曲序、曲词全同；《六十种曲》本《南柯记》第三十八出“生恣”十三曲，此选“生恣”十一曲，少三、四两曲，余曲牌、曲序、曲词全同；《怡春锦》的“就徵”与《六十种曲》本《南柯记》第十出“就徵”、《怡春锦》的“玩月”与《六十种曲》本《南柯记》第二十五出“玩月”曲白除个别字外全同。晚明时期折子戏蔚然成风，《南柯记》亦在选录之列。所不同的，《南柯记》的出目没有任何变化。非但没有变化，《南柯记》原作使用曲牌不妥之处，散出选本也一仍其旧。如《六十种曲》本《南柯记》第三十八出“生恣”曲牌、曲序为《懒画眉》《不是路》《鹊仙桥》《前腔》《解三酲犯》《前腔》《前腔》《蛮儿犯》《前腔》《前腔》《前腔》《鹅鸭满渡船》《尾声》，而叶堂《纳书楹曲谱》调整为《懒画眉》《不是路》《鹊仙桥》《前腔》《解程甘州》《前腔》《鹅鸭满渡船》《赤马儿》《双赤子》《前腔》《前腔》《拗芝麻》《尾声》，但《月露音》与《南柯记》原本相同。《缀白裘》没有人选《南柯记》，说明清代前中期《南柯记》已经不在舞台演出。晚清民初有所恢复，但如《遏云阁曲谱》、《昆曲新谱》、《与众曲谱》、《振飞曲谱》、《怡志楼曲谱》、《清末上海昆剧演出剧目志》、《清末民初后全福班至仙霓社剧目单》，所选出目均为“花报”、“瑶台”两出。如《遏云阁曲谱》，“花报”即《六十种曲》本《南柯记》第二十六出“启寇”（曲牌、曲序、曲词均同，白略有差别），“瑶台”即《六十种曲》本《南柯记》第二十九出“围释”（仅少首曲，余曲牌、曲序、曲词均同，白多有差别）。

八、最早选录《邯郸记》的是《月露音》，其所选出目为“极欲”。其后《增订珊珊集》选录了“梦寤”、《怡春锦》选录了“度世”、《醉怡情》选录了“打番儿”。《六十种曲》本《邯郸记》第二十七出“极欲”十曲，《月露音》所选为首曲后九曲完整一套南北合套，曲牌、曲序、曲词全同。《邯郸记》“极欲”出南北合套的曲牌、曲序为《北中吕·粉蝶儿》《南泣颜回》《北上小楼》《南泣颜回》《北黄龙滚犯》《南扑灯蛾犯》《北上小楼犯》《南叠字犯》《尾声》，而叶堂《纳书楹曲谱》调整为《北中吕·粉蝶儿》《南泣颜回》《北上小楼》《南泣颜回》《北斗鹤鹑》《南扑灯蛾》《北上小楼》《南扑灯蛾》《尾声》，但《月露音》与《邯郸记》原本相同。《六十种曲》本《邯郸记》第二十九出“梦寤”十五曲，《增订珊珊集》所选四曲为倒数第三一六曲，曲牌、曲序、曲词全同。《怡春锦》所选“度世”曲白全同明天启元年吴兴闵遇五刻朱墨本《邯郸记》，此出是一套《仙吕·赏花时》北套，其《鲍老儿》《尾声》叶堂《纳书楹曲谱》调整为《十二月》《煞尾》，但《怡春锦》与《邯郸记》原本相同。《六十种曲》本《邯郸记》第十五出“西谍”总四曲，系南曲双调引子《金珑璁》与一个北套《北绛都春》《混江龙》《北尾》，《醉怡情》所选“打番儿”无第一曲，后三曲为《越调·紫花拨四》《胡拨四犯》《赚》，但曲序、曲词全同；乾隆二十九年宝仁堂本《时兴雅调缀白裘新集初编》所选“打番儿”全同《醉怡情》，而叶堂《纳书楹曲谱》调整为《金珑璁》《第一段》《第二

段》《第三段》《第四段》《煞尾》。《暖红室汇刻传奇临川四梦·校正增图邯郸记》梦凤楼按语曰:“此折临川仿《幽闺·结盟》,用《金珑璁》引以下诸曲,题作《绛都春》《混江龙》《油葫芦》《天下乐》等牌,而不合格式,临川盖沿其误也。自后作者如洪昉思、万红友,又皆仿此折为之,而一书《紫花拨四》《胡拨四犯》两牌,一径题作《打皮咋》。……今仍题《紫花拨四》《胡拨四犯》较为协,然不敢分别正衬。”敢按今所见《幽闺记》第七出“文武同盟”(如俞为民校注本《宋元四大戏文读本》)《油葫芦》后未见《天下乐》曲牌,不知暖红室所指为何本《幽闺记》;但洪昇《长生殿》第七出“合围”确为《越调·紫花拨四》《胡拨四犯》加《煞尾》一套北曲,不过,这并不是洪昇的发明,出处原来在《醉怡情》。关于这一点,钱南扬《汤显祖集·戏曲集》、吴秀华《汤显祖〈邯郸梦记〉校注》没有涉及,李晓、金文京《〈邯郸梦记〉校注》虽比李晓《六十种曲评注·邯郸记评注》有所前进,但仍一如暖红室,而未察《紫花拨四》《胡拨四犯》的出处。

像《南柯记》一样,《邯郸记》除《醉怡情》外,散出选本与剧本出入不大这一点,说明此二记在明代的上演,远比《牡丹亭》要少得多。《醉怡情》所选“打番儿”出目、曲牌的变化,一方面说明《醉怡情》的刊刻时间在所有明代散出选本中最晚,极有可能竟是清初,另一方面也说明,明末清初在“临川四梦”中《邯郸记》作为仅次于《牡丹亭》的剧目,亦受到舞台的青睐。清道咸间梁廷枏《曲话》:“玉茗四梦,《牡丹亭》最佳,《邯郸》次之,《南柯》又次之,《紫钗》则强弩之末耳。”而康熙间黄周星《制曲枝语》甚至说:“四梦之中,《邯郸》第一,《南柯》次之,《牡丹亭》又次之,若《紫钗》……要非临川得意之笔也。”

果然,《缀白裘》所选出目为“扫花”、“三醉”、“捉拿”、“法场”、“仙圆”、“打番儿”。这六出再加上“云阳”(“云阳”、“法场”均原作之“死窠”,但散出选本或分作“云阳”、“法场”,或合称“云阳法场”、“云法”),正是晚清民初《邯郸记》的经典出目,见《遏云阁曲谱》、《霓裳文艺全谱》、《咸丰间升平署内廷昆班剧目单》、《清末上海昆剧演出剧日志》、《清末民初后全福班至仙霓社剧目单》、《增辑六也曲谱》、《与众曲谱》等。兹以《与众曲谱》所选为例略作分析:“扫花”即《六十种曲》本《邯郸记》第三出“度世”之前四曲;“三醉”即《六十种曲》本《邯郸记》第三出“度世”前四曲以后部分,仅《么篇》与《快活三》之间少《白鹤子》连么篇四曲、《十二月》与《耍孩儿》之间少《满庭芳》一曲;“打番儿”仅将“西谍”出中《金珑璁》与《第一段》次序对调了一下;“云阳”即《六十种曲》本《邯郸记》第二十出“死窠”,仅少最后《南双斗鸡》《北尾》二曲;“仙圆”即《六十种曲》本《邯郸记》第三十出“合仙”,但《前腔》《仙吕·点绛唇》之间增《八仙歌》、《混江龙》后少《清江引》增《渔鼓词》,以上所增原作均为道白,最后将《清江引》《尾声》曲词糅合成一支《清江引》;余曲白全同。

再后迄今《邯郸记》被选录的出目只剩下“扫花”、“三醉”两出(实即“度世”一出),见《昆曲掇锦》、《粟庐曲谱》、《振飞曲谱》、《度曲百萃》。当然,《集成曲谱》选有十二出,那是保存国粹;《昆曲大全》另选“行田”、“赠枕”、“入梦”、“云法”,算是例外。姑再以鸿文堂本《缀白裘》所选为例略作分析:“扫花”亦即《六十种曲》本《邯郸记》第三出“度世”之前面部分,但与《与众曲谱》不同,仅选有前两曲(第二曲《么》改为《前腔》),曲白全

同;“三醉”亦即“度世”之后部分,紧接“三醉”之后,仅少《满庭芳》一曲,曲牌、曲序、曲词全同,而净丑为苏白;“捉拿”即《六十种曲》本《邯郸记》第二十出“死甯”前五曲,白颇多不同,曲牌、曲序、曲词全同;“法场”即“死甯”其后部分,白颇多不同,曲牌、曲序、曲词全同(仅删最后两曲《南双斗鸡》《北尾》而新填一曲《哭相思》,中间所少一曲《南双声子》,当系漏刻);“仙圆”即《六十种曲》本《邯郸记》第三十出“合仙”,白多有不同,曲牌、曲序、曲词基本相同,所不同者:一、《仙吕·点绛唇》增一曲《驻马听》(原为未入套曲之舞曲),二、《混江龙》后增一曲《有板混江龙》(原为未入套曲之道情,字句有所减少),三、原第六曲《清江引》后增一曲《沽美酒》(原为未入套曲之道情),四、删除最后一曲《尾声》。将“死甯”别为“捉拿”、“法场”自此始,这样虽从内容上可分,一套南北合套却被割裂。这一分割为其后众多曲选、曲谱所依从,也有《昆曲大全》将其合并而统称“云法”,《集成曲谱》的“云阳”也包含“法场”。另外“捉拿”出目不甚上口,自《咸丰间升平署内廷昆班剧目单》开始,包括《遏云阁曲谱》、《清末上海昆剧演出剧日志》、《集成曲谱》等,均改称“云阳”。

综观折子戏的发展变化,明代成化、嘉靖年间,是其肇始阶段,万历年间是戏曲散出选本的繁盛阶段,清代康乾时期是戏曲散出选本的集成转型阶段,《缀白裘》终结了五彩缤纷的散出选本,成为戏曲散出选本的代称,亦成为折子戏的代称。即便从最早的一部纯粹戏曲散出选本《歌林拾翠》(万历二十七年)算起,至乾隆四十二年四教堂本、鸿文堂本《缀白裘》定型,也有将近两百年的时间。这两百年中,万历的繁荣与乾隆的集成是最关键的两个阶段。这两个阶段至少有一点大的区别,即万历时期所选戏曲散出,与剧本原本出入不大(尤其是出目),而乾隆时期所定折子戏,大多与原本相去甚远(尤其是道白)。万历时期是要把剧本中的精粹散出挑选出来,乾隆时期则把折子戏锻炼成经典。从“临川四梦”散出选粹,即可见其一斑。

明代《玉簪记》散出选粹综论^①

徐州工程学院人文学院 尹丽丽

高濂的《玉簪记》是描绘书生和女尼恋爱的喜剧,也是明代戏曲散出选本选录最多的曲目之一。它问世以来至今四百多年,始终在戏曲舞台上久唱不衰,展现了独特的艺术影响力。明代的戏曲散出选本渐趋成熟,^②这些选本将《玉簪记》中情节故事、曲辞俱佳的场次展现给读者。这些散出被誉为“语语琼琚,字字瑶琨,譬则天庭宝树,一枝一干,皆奇珍异宝之菁华也”^③。散出选本对《玉簪记》的选录情况,展现了《玉簪记》在当时舞台演出传播的实况和复杂的改编历程。

一

徐朔方先生在《高濂行实纪年》中认为《玉簪记》创作于隆庆四年。万历初年的《大明春》便开始收录。冯梦祯在《快雪堂集》卷五十一记载了万历十九年观看《玉簪记》的情况。这些都说明《玉簪记》自问世以来,很快传到福建和苏州等地区。许多曲选著录,受到肯定的同时也有很多批评。祁彪佳《远山堂曲品》在能品中评曰:“幽欢在女贞观中,境无足取。惟着意填词,摘其字句,可以唾玉生香;而意不能贯词,便如徐文长所云‘锦糊灯笼,玉镶刀口’,讨一毫明快不得矣。”^④吕天成评曰:“词多清俊。第以女贞观而扮尼讲佛,纰缪甚矣。”^⑤吴梅认为“其中情节颇为可议”,且“至于用韵之夹杂,句读之舛误,更无论矣”^⑥。通过戏曲散出选本对《玉簪记》的选录和改编,作品日臻完善。选本选录如下:

1. 《大明春》(程万里选,朱鼎臣集,闽建金拱塘刊本,万历初刊本)

玉簪记·妙常思母、茶叙放心、饯别潘生、秋江泣别

2. 《尧天乐》(豫章殷启圣辑,闽建熊稔寰刊,万历初刊本)

玉簪记·空门思母、姑阻佳期、妙常拜月(正文为娇莲女空门思母,潘必正姑阻佳)

① 江苏省教育厅社科基金“万历戏曲散出选本研究”(09SJD760029)、江苏省社科基金“明晚昆曲散出选本研究”(09YSC008)、国家社科基金“六十种曲研究”(11BB018)。

② 吴敢《说戏曲散出选本》,《艺术百家》,2005年第5期。

③ [明]黄文华辑《乐府玉树英》,上海古籍出版社1993年版。

④ 中国戏曲研究院《中国古典戏曲论著集成》,中国戏曲出版社1959年版,第49页。

⑤ 吕天成、吴书荫校注《曲品校注》,中华书局1990年版,第312页。

⑥ 蔡毅《中国古代戏曲序跋汇编》,齐鲁书社1989年版,第1287页。

期,陈妙常拜月忆人)

3. 《徽池雅调》(闽建熊稔寰选辑,潭水燕石居主人刊本,万历刊本)

玉簪记·临安赴试

4. 《群音类选》(虎林胡文焕校选,会文堂刊,万历刊本)

玉簪记·潘公遣试、兀术南侵、陈母遇难、避难投庵、于湖借宿、陈母投亲、谈经听月、西湖会友、谈棋挑逗、村郎闹会、必正投姑、茶叙芳心、对操传情、旅邸相思、媒姑议亲、词遣私情、姑阻佳期、知情逼试、秋江送别、香阁相思、接书会安、必正荣归、灯月迎婚、合家重会

5. 《玉树英》(汝川黄文华选,余崖绣刊,1587)

玉簪记·潘陈对操、执诗求合、秋江哭别

6. 《歌林拾翠》(金陵郑元美奎壁斋刊,1599)

玉簪记·于湖借宿、西湖会友、谈棋挑逗、必正投姑、对操传情、旅馆相思、词姤私情、姑阻佳期、知情逼试、秋江哭别

7. 《乐府菁华》(豫章刘君锡辑,三槐堂王慧云刊,1600)

玉簪记·必正妙常对操(正文潘陈对操)、秋江哭别

8. 《乐府红珊》(秦淮墨客选,唐振吾刊,1602)

玉簪记·秋江送别、潘必正及第报捷、陈妙常词姤私情

9. 《词林一枝》(古临黄文华选,闽建叶志元刊,万历新岁)

玉簪记·陈妙常空门思亲、潘必正姑阻佳期、陈妙常月夜焚香

10. 《八能奏锦》(汝川黄文华,爱日堂蔡正和刊,万历新岁)

玉簪记·妙常思凡(原缺)、执诗求合、姑阻佳期、秋江泣别

11. 《玉谷新簧》(吉州景居士选,刘次泉刊,1610)

玉簪记·词姤私情、秋江哭别、执诗求合(原缺)、香阁相思、弦里传情

12. 《摘锦奇音》(龚正我选,敦睦堂张三环刊,1611)

玉簪记·必争执诗求合(潘陈词姤私情)、妙常秋江哭别(潘陈秋江哭别)、姑阻佳期(原缺)

13. 《时调青昆》(江湖黄儒卿选,四知馆刊,万历间)

玉簪记·姑阻佳期

14. 《曲选》(明末抄本,明末)

玉簪记·雪遇、自叙、歌舞、琴调

15. 《吴歙萃雅》(周之标选刊,1616)

玉簪记·愁别、欢会、游湖

16. 《月露音》(武林李郁尔选刊,1644)

玉簪记·《懒画眉》琴挑、《甘州歌》游湖

17. 《万象新》(阮祥宇编,刘龄甫刊,万历间)

玉簪记·潘陈月夜对操、妙常词媾私情、潘陈秋江哭别

18.《乐府歌舞台》(金陵奎壁斋郑元美刊,明末)

玉簪记·对操传情、姑阻(原缺)

19.《赛征歌集》(明无名氏辑,万历间巾箱本)

玉簪记·姑阻佳期、词媁鸾凤、秋江哭别

20.《万家合锦》(郑氏奎壁斋刊、明末)

玉簪记·妙常拜月

21.《乐府南音》(洞庭萧士选辑,湖南主人校点,万历间)

玉簪记·《二郎神套》茶叙

22.《乐府遏云》(槐鼎、吴之俊选,何光烈校订,彩云乘刊,万历间)

玉簪记·听琴、佳会、姑阻、送别、茶叙

23.《昆弋雅调》(江湖知音者汇选,广平堂刊,万历)

玉簪记·泣别、阻约

24.《南音三籁》(凌濛初辑刊,万天间)

玉簪记·欢会、分别、忆远

25.《词林逸响》(许宇点校,1623)

玉簪记·人籁《绣带儿套》欢会、地籁《小桃红》分别、人籁《六犯清音套》忆远

26.《增订珊珊集》(周之标增订,天崇间)

玉簪记·《二郎神套》茶叙

27.《怡春锦》(冲和居士选编,崇祯刊本)

玉簪记·词媁、遇约(弋阳雅调数集)

28.《醉怡情》(古吴致和堂刊,明末)

玉簪记·窃词、阻期、送别、逼试^①

明代有二十八部散出选本选录了《玉簪记》一百〇五次。以万历初的《大明春》为最早,它选录的“钱别潘生”和“秋江泣别”应为一出。除了其他选本原缺的四出,共选一百次,实际选本选录出目会更多。其中选入频率最高的有以下几出:《秋江泣别》十七次,《词媁私情》十六次,《姑阻佳期》十三次,《弦里传情》九次,《茶叙芳心》五次,《妙常思母》和《闺阁相思》四次。选本明显突出了生旦的爱情,入选的出目多展现了生旦相识、相知、相爱和分离的过程。

二

全本《玉簪记》较为通行的本子是《六十种曲》和继志斋本。散出选本对《玉簪记》做了改词和改调的工作,以此来适合清唱或舞台演出的需要。多数选本在曲辞上删掉

^① 王秋桂等主编《善本戏曲丛刊》,台湾学生书局1987年版;李福清、(俄)李平《海外孤本晚明戏曲选集三种》,上海古籍出版社1993年版。

引子或者尾声,以便直接计入剧情,也有根据剧情需要增添曲词的。如《摘锦奇音》“妙常秋江哭别”中《忆多娇》,《六十种曲》和继志斋本只有旦唱,^①而摘本在旦唱之前加入一段生唱:“《忆多娇》鸾簪偶,鸳坠联,碧玉双覆信有缘,海誓山盟共百年,各守真前,一日相逢话传。”^②此曲与旦唱相互映衬,表现生旦对爱情的坚贞。

有的选本增加出目。“在演出过程中,民间作家有经常为传统剧目增添出目的爱好,如《琵琶记》中的《琵琶词》、《金印记》中的《负剑西游》等,这些新增出目翻陈出新,切合剧情而又不落俗套,深受戏曲观众的欢迎,经常被选本录入,但它们既然是新增,演员们自然也不会像对其它剧目一样墨守成规,而是大胆修改,从而在选本中出现不同的‘新增’面目。”^③如一些弋阳诸腔选本便多了“妙常思母”和“妙常拜月”两出。《大明春》、《词林一枝》和《尧天乐》等选本都有选录。《中国曲学词典》认为这是无名氏改编的版本,对原著有改动和增益。

“妙常思母”在《大明春》中选了《卜算子》、《风云四朝元》四支、《天净沙》、《调笑令》、《红芍药》二支、《余文》等十支曲词。《词林一枝》只是少了《卜算子》。《尧天乐》只是《风云四朝元》写为《风云会四朝元》。“妙常拜月”在《词林一枝》中选了《金珑璁》、《解连环》、《下山虎》二支、《小桃红》二支、《后庭花慢》和《尾声》等八支曲子,《尧天乐》和《万家合锦》中只是没有《金珑璁》《解连环》,其余曲牌和曲词完全相同。

新增出目宾白略有不同。《词林一枝》中“妙常拜月”的第二支《下山虎》为:“人游上境,月照空庭。只为功名事,破爱分情。(奴之恋一件,他若得中了,那时节腰金衣紫,少甚么豪门宦族美女娇娥。只怕你弃旧怜新,不记得灯前月下,潘郎。)你若是不易初心,妾安敢忘却誓言盟。顾侍蘋蘩奉二亲,独守月黄昏,夜半愁闻杜宇鸣。愈觉心头闷。(奴家今夜一人在此,好无聊也。正是挑尽孤灯难做梦,回头只见影随身。)”^④

《尧天乐》中为:“人游上境,月照空庭。(我想潘郎与我,邂逅相逢,情同鱼水,岂忍相抛。)只为功名事,破爱分情。(那日潘郎与我在舟中话别,他道陈姑,小生此去,你休忘枕边恩爱,月下盟誓。彼时奴家回言答道,我看忘了枕边恩爱,月下盟誓,此头可断,此身可裂,此誓决不绝,只管放心去。奴之恋一件,他若得中了,那时节腰金衣紫,少甚么豪门宦族美女娇娥。只怕你弃旧怜新,不记得灯前月下,潘郎。)你若是不易初心,妾安敢忘却誓言盟。顾侍蘋蘩奉二亲,独守月黄昏,夜半愁闻杜宇鸣。愈觉心头闷。(奴家今夜一人在此,好无聊也。正是挑尽孤灯难做梦,回头只见影随身。)”^⑤《尧天乐》的宾白多些,表现了妙常对爱情的憧憬和对未来的担心。这几部选本其他出目的内容和《六十种曲》及继志斋本比较,则曲牌和曲词多相同,增加的这两出在曲词和曲牌上变动不大,应同出一源。

① [明]毛晋《六十种曲》,中华书局1958年版。

② 龚正我选,张三环刊《摘锦奇音》,《善本戏曲丛刊》,台湾学生书局1987年版,第125页。

③ 朱崇志《中国古代戏曲选本研究》,上海古籍出版社2004年版,第119页。

④ [明]黄文华选,叶志元刊《词林一枝》,《善本戏曲丛刊》,台湾学生书局1987年版,第46—47页。

⑤ [明]殷启圣辑,熊稔襄刊《尧天乐》,《善本戏曲丛刊》,台湾学生书局1987年版,第52—53页。

有些选本还增加了科介说明。《歌林拾翠》中的《玉簪记》“姑阻佳期”一出,妙常上场时,其他版本仅作“旦上”,而歌本作“旦扮夜妆上”。同时这一出还有很多其他的科介提示和说明,如老扯生同下,生作忙上科,生对旦揖科,旦作背科等。这里不仅交代了人物上场和表演的动作,而且提示了演员的舞台装扮。《玉簪记》在《词林一枝》、《尧天乐》、《大明春》、《徽池雅调》、《尧天乐》、《玉树英》、《玉谷新簧》、《摘锦奇音》、《万家合锦》和《怡春锦》等选本中为弋阳诸腔,在《群音类选》、《乐府菁华》、《歌林拾翠》、《南音三籁》、《词林逸响》、《增订珊珊集》、《吴歙萃雅》、《乐府南音》、《月露音》、《乐府遏云》、《词林逸响》和《醉怡情》等选本中为昆山腔。不同声腔的选本对《玉簪记》的传播都起到重要的作用:弋阳诸腔加入了滚白或滚唱,更有利于情节的展开和刻画人物,表演生动活泼。昆山腔修改了曲牌和音韵,使它更有利于用昆腔演唱。

明代散出选本有很多剧目与现存传本在情节安排、人物出场、曲词和宾白上有很大出入。散出选本中的《玉簪记》有不同的声腔标识,各选本改动较少。以选录最多的“秋江泣别”为例,继志斋本此出曲辞为:《水红花》二支、《红衲襖》二支、《饶饶令》、《哭相思》、《小桃红》、《下山虎》、《醉迟归》、《忆多娇》、《哭相思》。《歌林拾翠》的曲辞和其相同。《大明春》是将《醉迟归》分为生旦两支曲,其余与全本相同。《群音类选》省略了《饶饶令》、《哭相思》两支曲,将《醉迟归》分为生旦两支曲。《乐府菁华》是将《水红花》生旦唱的两支曲合二为一。《饶饶令》包括《饶饶令》和《哭相思》,第二支《下山虎》为继志斋本的《醉迟归》,且省略前面的旦唱。《乐府红珊》将《醉迟归》生旦唱词分开,成为两支曲子。《八能奏锦》删掉了《水红花》二支、《红衲襖》二支和《饶饶令》,同时将《哭相思》的后半部分变为《尾声》。《玉谷新簧》删掉了《水红花》二支,第二支《小桃红》和本本的《下山虎》曲词相同,《醉扶归》是将生旦唱词分成两支曲。《吴歙萃雅》省略了《水红花》二支、《红衲襖》二支、《饶饶令》和《哭相思》,其中《五般宜》和《尾声》是继志斋本的《醉迟归》和《哭相思》。《南音三籁》、《词林逸响》和《吴歙萃雅》曲辞相同。散出选本中的《玉簪记》和万历继志斋本、明末汲古阁刻六十种曲本相比,改动不大,甚至历来戏曲流传中改动最大的宾白,各本之间的差异亦甚微。

三

明代众多散出选本对《玉簪记》多有选录,这说明《玉簪记》是当时场上经常搬演的剧目。“凡南剧,第一要事佳,第二要关目好,第三要搬出来好,第四要按宫调、协音律,第五要使人易晓,第六要词采,第七要善敷衍——淡处做得浓,闲处做得热闹,第八要各角色派得均妥,第九要脱俗套,第十要合世情、观风化。持此十要以衡传奇,靡不当矣。”^①用此来衡量《玉簪记》就可以解释其被众多选本选录的原因。

《玉簪记》题材新颖,不落才子佳人婚恋题材的俗套;其关目设计合理,情节妙趣横

① 中国戏曲研究院《中国古典戏曲论著集成》,中国戏曲出版社1959年版,第223页。

生,安排冷场和热场相间;结构也摆脱了传奇松散冗长的毛病;突出生旦的爱情,生旦的角色分配妥当。其本事为潘必正和女尼陈妙常的爱情故事,是元明戏曲和小说辗转流传的题材。最早见于《古今女史》,元代还有佚名的《张于湖误宿女贞观》杂剧,后来有明话本《张于湖宿女贞观记平话》和《张于湖传》等。高濂《玉簪记》和杂剧只是人物姓名稍异。戏曲和小说对此题材的多次演绎,说明当时的作者、读者和观众对此题材并不陌生且能够接受。在《玉簪记》中坐实二人指腹为婚的关系,即使是新增的“妙常思母”一出也提到这个细节,恰恰说明人们给僧众的爱情找到合理的解释。

在嘉靖、万历时期的散出选本中风情剧占主导地位,高潮迭起。这类题材不仅涉及帝王将相和才子佳人的爱情,而且还涉及文人和僧尼的风流韵事。万历时期程朱理学已经发展到令人反感的地步,人们开始突破理性压制的牢笼,追求情爱自由。“泰州学派”肯定日常生活和世俗情欲的合理性,肯定人的存在价值,高扬自我意识。这种大胆的理性主义和激进的自然主义影响了很多曲家。他们在戏曲作品中宣扬和追求人性自由,甚至突破了传统的思维方式和道德观念,体现爱情自主的婚姻观。在这种背景下僧尼爱情题材成为风情剧中很受欢迎的一类。《玉簪记》久唱不衰也在情理之中了。

《玉簪记》曲辞既有南戏的明白晓畅,又有传奇的清丽隽永。从选录的情况来看曲词的改动甚小,选家对高濂的创作持认可的态度。陈继儒批评《玉簪记》“秋江泣别”出评曰:“全本妙处,尽在此番离情,至好。关目好,调好,不减元人妙手。”^①其用韵不合昆腔的用韵标准,并不代表不适合演唱。相反选本的多次选录恰恰说明它适合演唱。“高濂创作《玉簪记》在隆庆四年(1570),那时昆腔还远没有在他的家乡杭州占优势。《琴挑》四支《朝元歌》真文、庚青、侵寻韵通押,历来受到人们的指斥……其实这恰恰是宋元以来民间南戏的本色。如同《琵琶记》一样,它在韵律上尽管受到沈璟以来苏州曲家的指摘,却在舞台上演唱不衰。”^②“秋江泣别”中的《小桃红》、《下山虎》、《醉迟归》和《哭相思》等曲词清丽婉转,将生旦难舍难分的别离之情表现得淋漓尽致。

同时举国若狂的戏曲风尚也推动了《玉簪记》的演出和改编。明代中后期的统治者爱好戏曲,前期对于戏曲的禁忌形同虚设。“至今上始设诸剧于玉熙宫,以习外戏,如弋阳、海盐、昆山诸家俱有之。其人员以三百为率,不复属钟鼓司,颇采听外间风闻,以供科诨,如成化间阿丑之属,以故恃上宠,颇干外事。”^③帝王对戏曲的喜爱,推动了上行下效。文人和百姓也积极参与戏曲的创作、欣赏和改编。《快雪堂日记》、《玉华堂日记》和《祁忠敏公日记》等资料都记载了戏曲全本、散出演出的盛况。从这些记录来看,无论是皇宫大内、文人厅堂还是民间的舟船会馆,都频繁地上演全本或散出《玉簪记》。

明代散出选本刊刻也盛行一时,选家多采用流行优秀的剧目。《玉簪记》作为早期

① 高濂《陈眉公批评〈玉簪记〉》(二卷),明金陵刊本,卷之下,十四。

② 徐朔方《高濂的生平和他的〈玉簪记〉传奇》,《杭州师范学院学报》1993年第5期,第17页。

③ 沈德符《万历野获编》,中华书局1959年版,第798页。

传奇的上乘经典之作肯定会被大量选本选录。这些选本有的是戏曲编排时的台本,有的是供休闲娱乐的清唱本或阅读本。“从万历开始,传奇这一戏曲形式在创作和表演体制方面都走向成熟,而戏曲选本经过百余年的酝酿、试验,在选目、编印、传播各方面已趋于稳定和多样化,因此从万历到明末属于戏曲选本的成熟期。”^①它们在一定程度上扩大了《玉簪记》传播的范围,保存了珍贵的戏曲资料。这些戏曲散出选本将其精华保存下来,为后来折子戏经典化和独立化做了充分的准备。

^① 赵山林《中国戏曲传播史》,上海人民出版社2008年版,第293页。

昆剧《十五贯》上演始末考述

南京大学文学院 朱 浩

1956年4月,浙江昆苏剧团晋京演出昆剧《十五贯》,引起热烈反响,朝野轰动,出现了“满城争说十五贯”的盛况,留下了“一出戏救活一个剧种”的佳话。

昆剧《十五贯》上演五十余年来,已有很多文章、著述,这些文章、著述多集中于《十五贯》的剧本改编、舞台表演、对“戏改”的推动等方面,但关于其上演情况一般只是简略述及,还缺少细密、周详的调研和研究。有鉴于此,本文试图爬梳相关史料,对《十五贯》一波三折的演出过程做出较完整的描述,梳理其从杭州一隅走向首都北京乃至全国的历程,揭示其所以走向成功的历史文化背景。

一、杭州公演,草草收场

昆剧《十五贯》能够进入人们的视野,首功应当归于黄源先生。1955年的春天,中国戏剧家协会主席田汉向浙江省省长沙文汉提出浙江国风昆苏剧团到北京演出的邀请,沙文汉将选择具体演出剧目的任务交给了黄源。之所以最终选择传统戏《十五贯》进行整理改编,是因为黄源认为这部戏中包含着正确处理冤案和反对主观主义的内核,而这点正好契合当时“肃反运动”中提倡的精神。^①黄源是资深的文化战士,年轻时追随鲁迅,1955年调任浙江省省委宣传部副部长兼省文化局局长。黄源是意外发现《十五贯》这个戏的。1955年7月全国开始了“肃反运动”,黄源就考虑编一部戏曲来配合。恰巧在11月的一天,黄源陪上海市电影局局长张俊祥看戏时,正好看到了国风昆苏剧团演出的《十五贯》,“不料这剧目无意中得之,真是大快事”^②。黄源终于找到了理想中的演出剧目。这对于当时被人称为“叫花子剧团”的国风昆苏剧团无疑也是改变自身困境的天降良机。这个剧团原是二十世纪三十年代朱国梁主持的演出于上海大世界游艺场的苏滩坐唱班,后来随着王传淞、周传瑛两位优秀昆曲演员的先后加入,剧团演出水平逐渐提高,昆剧、苏剧兼能。剧团于1945年离开上海,辗转演出于苏浙一带的农村集镇,于1952年年底在杭州落户,生活非常清苦潦倒,“女演员结婚时,连买双鞋的钱都没有”^③。黄源在挖掘到这个剧团的《十五贯》之后,立即成立了“《十五贯》整理小组”对其进行改编,确定了“反对官僚主义和主观主义”的主题。这就

① 参阅黄源《昆曲“十五贯”编演始末》,《新文化史料》1995年第1期。

② 同上。

③ 黄源《黄源回忆录》,浙江人民出版社2001年版,第252页。

是昆剧《十五贯》改编的缘起和大概过程。下面就让我们看看它是如何开启并踏上演出之旅的。

在《十五贯》公演之前,以黄源为领导的整理小组做了一些宣传准备工作。他首先请分管文教部的浙江省省长沙文汉审查并批准公演,又设法组织观众观看。他还邀请了上海文艺界名家如章靳以、赵景深、魏金枝等人来杭观摩《十五贯》。经过各种紧张的准备,《十五贯》整理本于1956年元旦在杭州胜利剧院正式公演。1955年12月29日《浙江日报》广告栏内首次出现“重新整理昆曲传统剧目”《十五贯》即将上演的消息,1956年1月1日《杭州日报》的广告栏特别注明:“日场2:00,夜场7:15,票价2、3、4角,团体廿人八折,发售三天座券”。据朱相群《〈十五贯〉观众人数场次统计表》记录(以下简称《统计表》),^①1955年12月31日—1956年2月5日连演33天(1月24、25、27、31日四天没有演出记载,可能这四天停演),演出46场,观众两万余人次。需要说明的是,1955年12月31日在杭州大会堂的演出并非公演,在该场演出的“备注栏”内有“人民代表”字样,意即是为人民代表演出,观众人数为1200人,收入为100元,这次应该是内部演出,是公演前的预演。

1956年元旦开始的公演并没有达到预期的热烈效果,最后不得不草草收场。情况大概如下:元旦这天演了日夜两场,观众1175人,收入114.35元;2日、3日两天四场演出的观众1458人,收入106.85元,大概平均每场600个观众。我们无从得知当时的杭州胜利剧院总共多少座位,但根据《统计表》中1956年3月26日在杭州胜利剧院慰问伤病员的包场演出的观众人数为1000人的记录,我们可以推测出胜利剧院至少有1000座。公演前三天的场均观众人数是600人左右,在当时,一个昆曲剧目能够取得过半的上座率,应该算是不错的。但1月4、5日两天的观众人数分别降到314人、344人,而在1月6日人数突然上升到1015人,奇怪的是收入才35.15元,比1月4日314人的收入42.34元还少,估计是6日这天邀请或组织了很多观众来免费观看。在此以后,每场的观众人数在300—600人不定,而最后的10场演出,每场观众为300人左右,上座率不到三成,只得草草收场。

杭州公演为何没有成功?原因是昆剧《十五贯》没有得到浙江省委领导的一致支持。据《黄源回忆录》记载,黄源1955年调到浙江工作后,与省委高层领导的关系并不融洽。黄源主持改编《十五贯》时,省委领导里只有省长沙文汉支持。1956年元旦公演第一场之后,《十五贯》整理小组写了一篇新闻稿,但《浙江日报》的主编不同意发表,其实这是当时主管《浙江日报》的某位省委领导的授意,认为这个戏是胡搞,创作脱离实际。^②后来这篇新闻稿经省长沙文汉签字才准予发表。另外,昆剧《十五贯》或多或

① 关于昆剧《十五贯》演出的目前最完整的记录是现存浙江昆剧团档案室的《浙江昆苏剧团1955年至1959年演出〈十五贯〉观众人数场次统计表》,日期:1955年12月31日至1960年6月2日。记录者:朱相群。案卷号:B6.4。本文的很多资料以这张统计表为依据。

② 黄源《黄源回忆录》,浙江人民出版社2001年版,第250—256页。

少地触犯了“戏改”工作中的某些飘忽不定的“清规戒律”。^① 在1955年下半年对“胡风反革命集团”的斗争和“肃清反革命”的运动所造成的紧张政治气氛中,浙江省委领导也不想贸然支持《十五贯》的上演。总之,昆剧《十五贯》在杭州的公演没有得到政界高层的一致支持,从演出到结束,没有任何一个政府部门的包场,不得不草草收场。

昆剧《十五贯》在杭州公演期间,杭州的报纸出现了四篇相关文章。^② 其中有三篇是对《十五贯》的介绍和赞赏,而发表于1月13日的署名刘龄的文章则提出了批评,认为《十五贯》首先在主题上“况钟的作用是被突出了,但人民的作用却被贬低了”,其次在艺术上“一定程度地忽视了昆曲的特点”。

杭州的公演远没有达到黄源预期的效果,他主持改编《十五贯》的目的是晋京演出并引起关注,因为他对《十五贯》反对主观主义和官僚主义的主题很有信心。但是在晋京之前必须先在地方的反响才行,如果贸然地晋京演出,很可能会无声无息地回来。而且“肃反运动”这个机遇必须抓住,尽快晋京的唯一途径就是先在地方轰动,引起北京的高度关注,所以黄源“为了打破阻力,决定先在上海打开局面”^③,决定大年初一就开始上海的公演。

二、上海公演,先冷后热

在杭州演出结束后的第六天,即1956年2月12日,农历大年初一,昆剧《十五贯》开始在上海永安公司游乐场七楼的可以容纳七百余人的小剧场公演。1959年2月9日的广告上写着最有名气的两位演员“周传瑛饰况钟,王传淞饰阿鼠”。初一到初四场场客满,但初五起就渐渐跌下来。剧团没有预料到演出会这么冷淡,只能策略性地改唱折子戏以观后效。周传瑛和王曼云曾合演了一出《断桥》。^④ 据《解放日报》,剧团在2月22日打出了“25—27日戏挡马、醉皂、对舌、断桥”的广告,可见2月16日至2月27日,《十五贯》在上海的演出反响十分冷淡。

为了打开艰难的局面,黄源利用自己的人脉,托人转告上海市委宣传部长石西民,请他去看戏并予以支持。凑巧中宣部部长陆定一也在上海,石西民便邀请他同观《十五贯》演出。他们看后评价很高,一致肯定这是一场反对主观主义和提倡实事求是的好戏。陆定一指示应该大力宣传,并邀请剧团到北京演《十五贯》,说:“北京再会,我等

① 例如田汉执笔的《戏剧报》社论中批评的一些戒律:“在剧目整理工作上所说有十大戒律,出鬼不行,古人有两个老婆违反婚姻法,演娄阿鼠之类的人物怕侮辱劳动人民,封建统治阶级的文官武将不许有好人”。见《反对戏曲工作中的过于执》,《戏剧报》1956年第6期。

② “十五贯”整理小组《谈昆曲〈十五贯〉的整理》,《杭州日报》1956年1月4日;杜荅《谈昆曲“十五贯”》,《杭州日报》1956年1月8日;刘龄《对昆曲“十五贯”整理本的一些意见》,《杭州日报》1956年1月13日;李轲《谈昆曲“十五贯”》,《浙江日报》1956年1月15日。

③ 黄源《昆曲“十五贯”编演始末》,《新文化史料》1995年第1期。

④ 周传瑛口述、洛地整理《昆剧生涯六十年》,上海文艺出版社1988年版,第106页。

着你们的到来。”^①根据安排,剧团为上海的处级干部和区委干部专门演出了一场,地点在中苏友谊馆,当晚华东局书记魏文伯、上海市委书记陈丕显等人都来看这场演出,看后一致赞誉。据《解放日报》3月1日广告中首次出现“包场”字眼的“今日包场,明日夜演出”的记载,我们可以推断出中苏友谊馆的这次包场演出是在3月1日,进而我们可以进一步推断:陆定一观看《十五贯》的日期应该在2月25日至2月29日之间,因为剧团在25日还因为票房不好而开始日场演出折子戏。3月1日之后,演出反响日益热烈,3月7日的广告中出现第二个包场,3月8日的广告中首次出现“夜场客满”,之后一直到3月19日最后一场演出,几乎场场皆是客满,昆剧《十五贯》轰动了上海,仍然还有很多单位想包场。但剧团要马上回杭州为晋京演出准备,所以3月18日最后一次广告中写着“本团演至19日止,座位有限,回杭期促,未能满足各界需要,敬祈原谅”。

经过初期的冷淡之后,《十五贯》终于在上海彻底打开了局面。那么,在上海主要靠什么来打开局面?是黄源利用自己的人脉争取到了上海政界高层的一致支持。黄源解放后在华东局工作多年,在上海有很多老友,人脉显然比在浙江好,而且《十五贯》得到了适在上海考察的中宣部部长陆定一的支持,这也坚定了上海政界高层一致支持的态度。上海公演期间,2月25日的《解放日报》刊登周玘璋的一篇评论文章《优秀的剧目,精湛的表演——谈昆曲“十五贯”》,主要称赞了该剧的剧本改编和演员的精彩表演。

朱相群《统计表》只记载了昆剧《十五贯》上海公演的概况:“上海永安剧场,1956年2月12日至3月19日,67场,观众35307,收入11317.02”。《十五贯》是在上海演出之后才被邀请晋京演出继而轰动全国,所以上海公演在《十五贯》演出的这条线上是比较重要的一环,然而目前并没有上海演出的具体日期、场次、剧目和观众的详细记录。《统计表》只记录了上海演出的总况,而别处的记录存在着不少错漏,^②黄源、周传瑛等人的回忆文章也只有概括性的大致描述。所以笔者在上文中根据1956年2月9日到3月18日的《解放日报》上“国风昆苏剧团演出昆剧《十五贯》”的广告,尽量详细地梳理了《十五贯》在上海演出的过程,以作《统计表》的补充。

《十五贯》在上海轰动之后,剧组回到杭州又公演了两场,一场是3月26日在杭州胜利剧院的慰问伤病员的演出,观众1000人,收入为100元整。另一场是在4月4日在杭州人民大会堂为人民代表的演出,观众1800人,收入200元整。这两场演出的气氛都非常热烈,昆剧《十五贯》终于在浙江重新打开了局面。显然,上海的成功和陆定一的邀请,使浙江省委领导也转而一致支持《十五贯》,于是有了政界的包场观看。

① 周传瑛口述、洛地整理《昆剧生涯六十年》,上海文艺出版社1988年版,第106页。

② 例如洪惟助主编《昆曲辞典》附录六《国风昆苏剧团1952—1957年于杭州、上海一带演出情况》,台北传统艺术中心,2002年版,第1279页。有三处讹误:一、9、10、11日并没有《十五贯》在上海永安剧场的演出,12日才开始;二、并非23、24、25日三天演出了折子戏,而是25、26、27日三天演出了折子戏;三、四个折子戏中有一个是《对舌》,并非《对战》。

浙江国风昆苏剧团返回杭州之后,转入进京公演的准备阶段。黄源为了确保演出成功做了充分准备,甚至为该剧配备了幻灯片打出唱词说白,以便北京观众能够听懂。浙江省文化局于1956年4月1日正式批准剧团由民营公助改为国营,定名为“国营浙江昆苏剧团”,周传瑛任团长。这个清贫的小剧团终于借助演出《十五贯》的契机彻底改变了自身的困难处境。

应中宣部部长陆定一的邀请,剧组于4月4日起程赴京,由浙江省文化局副局长陈守川带队。临行前,黄源叮嘱陈守川:放心带剧团到北京演出,到北京要坚持演出《十五贯》,不要因为初演冷场而轻易换戏,每天晚上打电话汇报演出情况。^① 剧组一行53人,其中包括10名老演员,20名“世字辈”学员及青年演员,8名乐队人员,15名舞台工作和行政事务工作人员。^② 现在可以确定具体姓名的有:陈守川、周传瑛、王传淞、包传铎、周传铮、朱国梁、龚祥甫、蒋笑笑、张娴、张凤云、张艳云、李荣圻、倪雪林、乔裕茂、沈世华、龚世葵、张世铮、张世蓁、钦世钢、华世鸿、朱世莲、王世瑶、周世瑞、杨世汶、华世鸿、汪世瑜、王世菊等27人。^③

三、北京:从反应冷淡到“满城争说十五贯”

从杭州去北京的旅途比较辛苦,当时没有直达北京的火车,所以剧组于4月4日先到上海中转。在上海附近的小旅馆过了一夜后,5日中午出发,6日到达北京。^④ 剧组住在豆腐胡同马连良先生的旧宅里,演出地点是前门外的广和剧场。

8、9两日是汇报演出,8日演《十五贯》,9日演《长生殿》。田汉、欧阳予倩、梅兰芳等众多艺术名家前来观看,对《十五贯》反应热烈,评价很高。

然而文艺界人士的热捧并没有引起北京舆论的注意,《十五贯》的演出开始甚为冷淡。4月10日的首场公演,在可坐1000多人的广和剧场,首日只卖出47张票,扮演况钟的演员周传瑛回忆说:“说实在的,我们心里真发慌,好像那十五只吊桶七上八下。”^⑤ 昆剧《十五贯》又遇到了上海那样的困境,这次又该如何打开局面? 剧组在文化部和剧协的帮助下,广邀北京文艺界、戏剧界名家观摩和宣传,梅兰芳等人还帮忙

① 黄源《昆曲“十五贯”编演始末》,《新文化史料》1995年第1期。

② 钱法成《浙昆进京演〈十五贯〉回忆》,《新中国地方戏剧改革纪实》,中国文史出版社2000年版,第308页。另一种说法是四十余人,见《浙江昆苏剧团在北京》,《戏剧报》1956年6月号。笔者认为钱法成的说法更可信,因为他是当时浙江省文化局派驻剧团的干部,他在剧团出发的几天之后赶到北京与剧团会合,然后全程参与了剧团在北京的演出。

③ 参看洛地《旧事拾零》,选自《洛地文集·戏剧卷》(卷二),艺术与人文科学出版社2007年版,第51页;周传瑛口述、洛地整理《昆剧生涯六十年》,上海文艺出版社1988年版,第109页;钱法成《浙昆进京演〈十五贯〉回忆》,《新中国地方戏剧改革纪实》,中国文史出版社2000年版,第308页。

④ 行程的日期和路线参考张世铮《我与昆剧〈十五贯〉》一文,选自浙江昆剧团编《昆剧〈十五贯〉文集》,中国戏剧出版社2011年版,第269页。

⑤ 周传瑛口述、洛地整理《昆剧生涯六十年》,上海文艺出版社1988年版,第107页。

分发戏票,另外某些看过戏的观众的良好口碑也间接起到了宣传作用,剧场出票才稍有起色。但是从票房的统计看,4月12日—15日四天五场演出,出票率平均仍只有六七成。

但是转机很快出现。4月15日中宣部副部长周扬找陈守川、周传瑛等人到他家里去,告之他们有一场重要演出任务:4月17日毛泽东主席要看《十五贯》。原来中宣部文艺处长林默涵看了《十五贯》后,向公安部长罗瑞卿推荐,说这是一场好戏,符合毛泽东主席在肃反工作中提出的防止偏差的方针。罗瑞卿听后亲自去看了《十五贯》,看后立刻向毛泽东主席汇报,毛主席决定4月17日在中南海观看《十五贯》。剧组于4月16日休整一天,“全团人员发一元钱理发、洗澡”^①,为翌日演出准备。

4月17日晚,剧组进入中南海怀仁堂演出昆剧《十五贯》。毛泽东、刘少奇、彭德怀等中央领导出席观看。^②演出结束时,毛泽东微笑着站起来把手举过头热烈鼓掌。

第二天,毛泽东主席派康生到剧团传达三条指示:(一)祝贺《十五贯》的改编和演出,都非常成功;(二)要推广;(三)对剧团要奖励。^③“因是昆曲,毛主席叫康生陪他去看,康生就坐在毛主席旁边给毛主席解释苏州话……演出之后,毛主席叫康生到剧团去……这是毛主席亲自叮嘱康生到剧团里去宣布的。”^④

在4月17日毛泽东在怀仁堂观看了《十五贯》并给予充分肯定之后,剧团票房一扫之前的颓势,观众人数日益上升。4月19日广和剧场的观众达到1002人,4月20日长安剧场的观众达到1017人,之后的票房气氛迅速被推向高潮。从4月23日到5月26日,除了15个包场外,在吉祥、长安、天桥、广和4个剧场的17个公演场次,几乎全是满座。另外,包场收入的迅速上升也间接地说明了《十五贯》在当时受欢迎的程度。北京演出期间的第一个包场是在清华大学,时为4月21日,观众1300人,剧团收入400元;到4月底5月初,包场的费用已经上升到450元左右;而离京前最后三个包场,剧团每场的收入分别为743.82元、650元、650元。在得到毛泽东主席的充分肯定之后,《十五贯》演出之轰动就是自然而然的事情了,但其受到待遇之隆重,反响之强烈,还是足以让人惊叹:

4月19日,周恩来总理刚从外地出差回来就观看了昆剧《十五贯》,散场后他还来到舞台底下简陋的后台,和剧组人员亲切交谈了约50分钟。

4月21日,文化部在吉祥剧院举行颁奖仪式,向浙江昆苏剧团发了5000元钱的奖金。

4月25日,毛泽东主席、周恩来总理和朱德、董必武、邓小平、彭真等中央领导在

① 张世铮《我与昆剧〈十五贯〉》,浙江昆剧团编《昆剧〈十五贯〉文集》,中国戏剧出版社2011年版,第269页。

② 钱法成《一出戏救活一个剧种——昆曲的复苏和〈十五贯〉的整理》,浙江昆剧团编《昆剧〈十五贯〉文集》,中国戏剧出版社2011年版,第86页。

③ 黄源《昆曲“十五贯”编演始末》,《新文化史料》1995年第1期。

④ 黄源《黄源回忆录》,浙江人民出版社2001年版,第258页。

中直机关礼堂又一次观看了《十五贯》。

5月12日,文化部发出《关于推荐〈十五贯〉在全国各戏曲剧种进行上演的通知》,号召全国各种戏曲剧团尽可能移植演出。《十五贯》从此走向全国,全国各地奉命移植演出该剧目的剧团数以千计。

5月17日,中央文化部及中国戏剧家协会邀请首都文艺界200多人在中南海紫光阁召开了“《十五贯》座谈会”,座谈会由中共中央宣传部副部长周扬、文化部副部长钱俊瑞、戏剧家协会主席田汉等人主持。^①会议从上午九点开到下午三点,周恩来总理自始至终出席了会议,最后作了约一小时的长篇讲话。

5月18日,《人民日报》发表了袁鹰执笔的题为《从“一出戏救活一个剧种”谈起》的社论,“一出戏”登上了《人民日报》的头版头条。此文在给予《十五贯》高度评价的同时也反思了戏曲改革工作的一些问题。

5月27日中午,文化部副部长郑振铎设宴,代表文化部为浙江昆苏剧团领导和主要演员饯行,叶圣陶、老舍等文化界名人作陪。^②

在这一系列殊荣面前,连主持改编的黄源都感到吃惊,“毛主席和周总理等领导人,看了会欢喜,并加以推广,这是预想到的,但这样重视,评价这么高,演出盛况如此轰动,是没有想到的。”^③

《十五贯》北京公演期间,报刊舆论随着政治风向而变化。在4月17日毛泽东主席观看并肯定《十五贯》之前,北京只有两篇评论文章^④;4月17日后,围绕《十五贯》掀起了剧评高潮,仅在1956年内,各报刊发表有关《十五贯》的评论多达50余篇。

在《十五贯》北京公演期间,文艺界还发生了一件大事,那就是毛泽东主席在1956年5月2日的最高国务会议上正式宣布“双百方针”。这时《十五贯》正在北京如火如荼地上演,而且5月2日以后《十五贯》所受待遇之隆重更是无以复加。这些格外隆重的待遇与“双百方针”有何关系呢?根据中宣部部长陆定一的《百花齐放,百家争鸣》报告的某些内容,^⑤我们可以揣测二者的联系:“双百方针”需要已经执行“百花齐放、推陈出新”的戏曲领域作为典型,而戏曲领域的成功典型是适时出现的迎合反对主观主义政治风气的昆剧《十五贯》。“双百方针”在提出和实施之初,迫切需要一个示范的典

① 具体出席者和会议内容可参看《“百花齐放、推陈出新”的榜样——记文化部与中国剧协召开的“十五贯”座谈会》,《戏剧报》1956年6月号。

② 钱法成《一出戏救活一个剧种——昆曲的复苏和〈十五贯〉的整理》,浙江昆剧团编《昆剧〈十五贯〉文集》,中国戏剧出版社2011年版,第86页。

③ 黄源《昆曲“十五贯”编演始末》,《新文化史料》1995年第1期。

④ 田汉《看昆苏剧团的〈十五贯〉》,《光明日报》1956年4月14日;欧阳予倩《谈昆剧“十五贯”和“长生殿”的演出》,《人民日报》1956年4月16日。

⑤ 参见1956年6月13日《人民日报》。陆定一的报告对毛泽东和中共中央的“双百方针”作了全面的阐述。报告说:“文艺界已经有了戏剧方面实行‘百花齐放、推陈出新’的经验。这是很宝贵的经验……昆剧《十五贯》的演出,告诉我们,那种认为昆剧里没有有益成分的说法是错误的,戏剧如此,其他文艺部门和科学研究部门是否也有类似的现象呢?”

型,需要一个序曲来引导和宣传,而昆剧《十五贯》正好可以担当这个角色。

《十五贯》在北京从4月10日到5月27日,演出了46场,观众达7万余人次。剧团离开北京后就开始了全国巡回演出,有份报纸曾记载过剧团的巡演计划:“浙江昆苏剧团原定在1957年要到福建、江西、湖南等八省的大城市巡回演出,要到1958年2月份才能回来。”^①实际上,剧团在1956年5月27日离开北京后就来到天津、济南、南京、镇江等地演出,回到杭州作短暂休整后,从1956年7月26日起在上海电影制片厂拍摄《十五贯》彩色戏曲片。之后继续巡演,“一九五七年,到福建、江西、湖南、广东、广西、贵州、四川各省省会城市及某些城市演出,期间又回浙江参加省戏曲会演,在成都过的一九五八年元旦,沿江而下,到武汉,转九江,至南京、镇江、常州,正待进苏州,搞运动了,召回到浙江。这一圈行及大江南北三市十二省,历时二年多,处处盛情款待,场场观者如狂。”^②看来,“反右”运动兴起时,剧团的巡演也已经进入尾声,基本实现了巡演计划。

综上所述,1956年改编本《十五贯》的演出过程可谓一波三折。伴随着种种争议,昆剧《十五贯》从杭州到上海再到北京,经受几度冷遇,直到4月17日毛泽东主席观看了该剧并给予充分肯定之后,才算拨云见日,解除了危机。《十五贯》的演出在遇到危机时的突围办法是尽力取得政界高层领导的肯定,自觉求得现实政治权力的帮助。因为在当时以政治为主导的社会环境及其笼罩下的文化环境中,《十五贯》的成功与否,其实文化部和文艺界人士以及报刊舆论的作用并不大,他们只能做到谨慎试探或推波助澜。《十五贯》改编的时间是在1955年末,“肃反运动”中提倡反对主观主义的政治意义是主持改编的黄源有意利用的;而《十五贯》晋京演出已经是1956年4月,正是“双百方针”酝酿成熟即将提出的时候,所以能够借“双百”之东风,也许是黄源始料未及的,是意外的幸运和机遇。

余论:昆剧《十五贯》的意义

1956年昆剧《十五贯》演出的轰动产生了巨大而深远的影响,今天值得我们仔细回味。笔者认为昆剧《十五贯》的最直接和最深远的意义在于两个方面:改善昆曲生态环境和纠正“戏改”工作偏差。

首先,昆剧《十五贯》是20世纪昆曲的转折点。在1956年昆剧《十五贯》演出之前,昆曲已经很衰微,被视为“封建士大夫”的玩物,作用只是向其它剧种提供一些“舞蹈身段或表演的基础技艺”^③而已,对各类戏剧(如京戏、越剧等)而言,如同用于调味的“味之素”(味精),可有可无。而在1956年昆剧《十五贯》轰动之后,昆曲的生态环境得到了根本性的改变。昆曲从“封建士大夫的玩意儿”变为“艺苑幽兰”,从“味之素”变

① 《名扬全国的浙江昆苏剧团将来宁波公演“十五贯”》,《宁波大众》1957年1月25日。

② 洛地《周传瑛传》语,《洛地文集·戏剧卷》(卷二),艺术与人文科学出版社2007年版,第31—32页。

③ 《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》,《人民日报》1956年5月18日。

为“主味”，受到社会各界的高度重视，并且在短时间内，上海、北京、苏州、江苏、湖南等地相继成立了国营的昆剧团。一言以蔽之，昆剧《十五贯》促成了昆曲的快速复兴。

其次，对于当时陷入困境的“戏改”工作，昆剧《十五贯》在一定程度上打破了某些剧本整理中的“清规戒律”。既为很多清官戏乃至更多的传统剧目赢得了登台的机会，也唤醒了对于其它没落和衰微的地方剧种的整理和挖掘。因为“戏改”工作中的某些偏差，上演剧目贫乏、上座率下降的问题在 1954 年就已经很严重了，这在当时的报纸上有明确的记载，^①这就迫使政府不得不做出必要的调整。而昆剧《十五贯》的演出和轰动适时出现，政府一方面可以将其作为之前“戏改”政策的成果和典范，另一方面又可以将其作为调整“戏改”政策的契机和武器。这实在是一举两得，所以我们也不难理解：在《十五贯》成功之后，田汉、张庚等戏剧理论家们发表文章以《十五贯》为立论之基来反思戏曲工作中的失误之处；文化部很快地在 6 月 1 日至 6 月 15 日召开第一次全国剧目工作会议，提出“破除清规戒律，扩大和丰富戏曲上演剧目”口号，并以《十五贯》为范例，在全国各地展开了对传统戏曲遗产的深入发掘和抢救。就此而言，《十五贯》的意义又不限于昆剧，对整个民族戏剧生存环境的改变也很有意义。

① 例如刘有宽《戏曲剧目贫乏的现状必须改变》，《戏剧报》1954 年第 7 期；金兆《为什么没戏看和看不到戏？》，《文艺报》1955 年 5 月号；《肃清戏曲工作中的剽窃行为》，《戏剧报》1956 年第 3 期。

文明戏角色制的形成与演变考论^①

南京大学中国新文学研究中心 马俊山

早期话剧(文明戏)演艺中的角色制,是一个相当复杂的问题。考其源起,欧阳予倩认为是朱双云搞起来的。“他是根据当时某些演员擅长演哪一类的人而分的,这种做法可以说是毫无道理,春柳就反对这样的做法。可是当时也有人认为应当这样分,甚至于有些角色,就按着这些标准去发展,把自己的演技局限在一个小圈子里,不管什么戏都来那么一套;有些角色范围比较宽广也并不受这样子拘束;有的是标上什么派也不过是做广告,如陈大悲自称为天下第一悲旦,凌伶影归到哀艳派之类,也不过说说罢了。”^②欧阳予倩的话有几层意思:首先,角色制是根据演技对演员所做的分类;其次,其合理性得到一部分人的承认;第三,对有些演员及其演技有一定影响;第四,常被艺人用以自我标榜。总之,尽管春柳社反对角色制,但也有人包括一些演员是承认它的,角色制对演技确实有一定影响。只要随便翻翻 1914 年前后的报刊,如《申报》、《繁华杂志》、《游戏杂志》、《俳優杂志》,看看马二先生(冯叔鸾)、惜醉(凤惜醉)、剑云(周剑云)等人所写剧评,便不难发现,当时人们谈论新剧时最关注的问题,一是角色是否合适,二是剧情是否合理。实际上,角色制不只是一种说法,而且也是一种做法。因而考察其形成和演变,讨论其利弊得失,对于深入了解中国话剧的本土特性和发展规律,具有重要意义。

一、角色制的形成

首先,早期话剧表演走向角色制是一种历史必然。当时的新剧从业者,除了春柳社同人之外,大多是凭着一点见闻或想象,无师自通地走上舞台的。除了互相揣摩和拜师学艺之外,几乎没有其它正规途径来学习话剧表演。虽然王钟声办过“通鉴学校”(1907 年末),但连他自己都不知话剧为何物,又怎么教学生呢?所以,排演过一个《迦茵小传》之后,不久也就倒闭了(1908 年)。后来兴办的话剧学校,如顾无为办的“剧学馆”,汪优游、朱双云、欧阳予倩发起成立的“星漪演剧学校”等,更如昙花一现,转瞬即逝,几乎没留下什么痕迹。

师徒相授是新剧培养演员、培育角色的主要方式。1914 年之后,新剧社团激增,

① 本文为国家社科基金 2005 年度艺术类项目“中国话剧舞台艺术发展史”(05BB018)的阶段性成果。

② 欧阳予倩《谈文明戏》,《自我演戏以来》,中国戏剧出版社 1959 年版,第 239 页。

从业人数达 3000 左右。为提高演艺水平和职业竞争力,新进剧人纷纷拜师学艺。任天知、汪优游、欧阳予倩、顾无为等名角,或多或少都有几个徒弟追随其后,甚至连一些二三流的演员,如王无能、张啸天、徐纫秋等也纷纷开门授徒。凡当得起师傅的演员,都是“角儿”。他们有丰富的演剧经验,通晓各种表演技巧或套路,有自己的风格,分属不同派别。当他们把自己的演剧经验和诀窍传授给徒弟的时候,实际也就是把徒弟往某种角色上引导。所以,这种师徒授受的方式,是角色制得以固定和传承的重要原因。

其次,向传统戏学习,也是一个原因。新剧演员置身传统戏的包围当中,耳濡目染,不知不觉间就把戏曲的角色制作为演戏的基本规则接受过来了。

第三,剧团职业化了,就得天天演戏,而剧目建设却严重滞后,保留剧目很少,主要靠新编剧目应付。为求快捷,便取社会新闻、戏曲、说部以及翻译作品的题材,略加编排,仓促上演。这势必导致创作的公式化、套路化,从而为角色制的形成提供便利条件。

第四,商业演出需要以名角招徕看客,名角的包银(薪酬)是普通演员的几倍或几十倍,这对角色制的发展无疑有很大刺激作用。这里需要说明的是,早期话剧虽然有明星制的苗头,但始终没有彻底实行明星制。虽说一个文明戏社团通常总少不了所谓的“四庭柱一正梁”——四庭柱为悲旦、泼旦、小生、滑稽,正梁是言论正生(老生),但这个所谓的“正梁”只是一个角色,而不一定是明星。文明戏社团内部,演员关系比较平等,也比较松散,缺少艺术凝聚力,更谈不到共同的艺术追求。朝秦暮楚,聚散无定,此起彼伏,久暂不等,是当时剧人和剧团生存状况的真实写照。

第五,日本新派剧的启发,也是一个不可忽视的因素。春柳社一系的演员虽然反对角色制,而他们的日本老师却是分派的,他们的表演总会带着一些老师的作风,因而被划入某派某角,也就是理所当然的事情了。

新剧角色是如何划分的呢?朱双云 1914 年作《新剧史》,将早期话剧演员分为生旦两类,每类又别作若干派。如生类有激烈、庄严、寒酸、潇洒、风流、迂腐、龙钟、滑稽八派,旦类则分哀艳、娇憨、闺阁、花骚、豪爽、泼辣六派。他是根据演员的形象特点及其演技风格来分类的。如生角里的“激烈派:愤气填胸,目眦尽裂,奋不顾身,斯为激烈。刘艺舟顾无为是所擅也。庄严派:举止大方,言词诚挚,气度从容,望之俨然,是曰庄严派。王无恐是所擅也”,“龙钟派:伛偻其背,龙钟其状,言语宜缓,举止宜迟,是曰龙钟。萧天呆、曹龙钟是所擅也”,“滑稽派:谈言微中,可以解纷,寓庄于谐,不流轻薄,是为滑稽。徐半梅、钟笑吾、蒋镜澄是所擅也”。旦角里的“哀艳派:天生丽质,遭际不逢,薄命红颜,自伤自叹,是谓哀艳。凌怜影、马绛士是所擅也。娇憨派:天真烂漫,哭笑无端,是谓娇憨。陆子美是所擅也”,“花骚派:目语眉挑,妖冶备至,是谓花骚。张双宜是所擅也”。^①另外,还有佣人、差役、兵士以及“七客一过路”(指剧中之贺客、吊客、嫖客、赌客、酒客、茶客、看客和过路行人)之类群众角色,大致相当于传统戏里的龙套

^① 朱双云《新剧史·派别》,新剧小说社 1914 年版。

和排场,多由一些初出茅庐,不能扮演正角的闲杂人等担当。分类的目的,据作者说是为了便于学习:“人心不同有如其面,不区为派,安所适从。因作派别,以示学者。”^①

朱氏 1942 年出版的《初期职业话剧史料》,则将以上诸派合并为五部,即能部、老生部、小生部、旦部、滑稽部,各部下属演员若干,共计一百三十三人。大概作者觉得其它各部已经包含在《新剧史》的范畴之内,唯有能部新出,故别作说明曰:“所谓能者:即不论男女老少,以及庄谐各部角色,尽能扮演之称。”^②所以,能部演员殊少,只有王钟声、汪优游(仲贤)、李悲世、查天影、郑正秋、萧天呆等十三人。其共同特点是戏路宽,演作精,近似于性格演员。能部的代表是汪优游。张治儿说:“当时新剧演员一般风气追求新词,竞发言论;而他却在人物性格和做工表情上研究发展。”^③所以,他扮演的角色,无论是妙龄女郎、贤妻良母、皓命夫人,还是洋场恶少、浪荡公子、杀人凶犯,都能给观众留下深刻印象。特别是一些性格复杂、前后变化较大的角色,他都能演得合情合理,恰到好处,深受观众欢迎和剧评家的称誉。他在自编自演的《三从四德》里扮演女主角,从清纯少女演到孤儿寡母,把一个女人几十年的外形变化和精神成长,刻画得层次分明,丝丝入扣,达到相当高的艺术水准。《阎瑞生》也是他自编自演的一出戏,题材取自当时轰动上海的一则社会新闻。阎瑞生原本是一个年轻有为的大学生,但不务正业,涉足赌马,沦为盗贼,最后谋财害命,被捕伏法。汪饰阎瑞生,通过鲜明的外部动作、表情,呈现主人公人格的沉沦、堕落,“演得活灵活现”,“自然逼真”,是早期话剧舞台上不可多得的艺术形象。为这个戏,新舞台特制了全套新布景,还有真汽车、真马车上台,令观众大开眼界,创下新的票房纪录。后来,该剧被许多剧团反复扮演,还曾拍成默片公映,这都跟汪仲贤的影响有关。

当然,早期话剧舞台上能有汪优游这种成就的演员少而又少。绝大多数演员都把自己限制在某种固定的表演模式里,无法解脱,很难达到更高的创作境界。日复一日,年复一年,演来演去,扮张扮李,最终只不过是同一个角色的反复而已。遭人唾弃,不过是早晚的事情。

这就要说到文明戏角色制的特性与局限了。角色制是中国传统戏曲的一大特色。它首先是一种表演艺术体系:演员按其扮演的艺术形象,划分为生旦净末丑等几大行当,各行之下又细分为若干角色,如老生、小生、武生、青衣、花旦、刀马旦、架子、铜锤等等,每个演员专攻一行一角,每个角色都有严格的技术规范(即程式)。其次,它也是一种固定的创作模式。杂剧和传奇,从副末开场,生旦登台,直到最后的大团圆,每个戏的人物设置、剧情发展,基本都是一个模式。京剧净角戏大增,这是一个进步,但整体上仍不脱角色制的樊篱。再次,它还是剧团组织的基础。要演戏,生旦净末丑,一个都不能少。反过来说,有了这几行,就什么戏都能应付了。花部兴起以后,艺人当家,

① 朱双云《新剧史·派别》,新剧小说社 1914 年版。

② 朱双云《初期职业话剧史料》,独立出版社 1942 年版,第 55 页。

③ 张治儿口述《舞台沧桑四十年》,张作宾记录,徐渊整理,苏州市文化广播电视管理局编《滑稽戏老艺人回忆录》,内部印行,第 12 页。

名角挑班,但角色制的本质并未改变。角色制既是推动演技进步的发动机,同时也严重束缚着它的艺术表现力。

相比之下,文明戏的角色制是很宽松、很随意的,远不如传统戏那样严格而纯正。传统戏的角色制建立在严格的程式规范之上,而文明戏的角色制却是以本色为基础,略加夸张的风格化表演。二者的艺术出发点不同,这是话剧与戏曲两种表演体系的本质区别。如言论正生(老生)葛剑胆:“目击社会黑暗、世事不平,每演一剧则大声疾呼,演至痛切处,远譬近喻,滔滔不绝,甚至声泪俱下。是概真性情流露处,亦君劝世警人之一番苦口婆心也。其受人欢迎宜矣。”^①同为言论正生,王无恐则“生而有奇侠气,不拘拘于小节,故其为剧亦多喜饰任侠尚义之流。有时演势利小人,则复适可而止,不肯过事描摹,盖非性之所近也。与人接,和气盎然,无疾言厉色”。“陆子美,吴人,善绘事,秀丽绝伦。为旦,娇憨顽艳,别具风度,以哀情剧名于时,骚人墨客颇加激赏,而以吴江柳亚子为尤甚云。”^②还有与“表演圣手”凌伶影齐名的著名哀艳派旦角马绛士,“他面貌并不好看,而身材瘦小;声音微涩,平常说话就带着一种呜咽的声调,演悲剧最会抽抽咽咽地说话,最后纵声一哭,人说他真有鹤唳九霄,猿啼巫峡之概。”^③而“陈镜花擅演凶狠泼辣的旦角。他身材高大,经过梳头化妆以后,没有上台表演,一看就是个泼妇形象,外形来自天然的凶狠;再加上内心发出来的那种毒辣劲头,演来比别人精彩”^④。由此可知,文明戏演员扮演什么角色或归入哪派,基本是由其气质性情和形体外貌等先天条件决定的,而不是后天训练的结果。也就是说,文明戏演员绝大多数是凭本色演戏,靠天资吃饭的。张治儿称之为“真人上台,大显身手”。

本色演戏,好处是真切,危险是失控,很容易假戏真做,弄得不可收拾,甚至于下不了台。春柳社版的《家庭恩怨记》里有一场戏,内容是重申蒙冤自杀后,疯了的梅仙到花园寻找未婚夫,马绛士扮梅仙,演得非常投入,下场后仍满面泪痕,倒在椅子上,难以自持。后来,马绛士竟因演戏过分投入,而真的死在了舞台上。这种极端情形虽不多见,但它说明本色演员很容易跟角色合而为一。欧阳予倩说:“但是真讲做戏,这是不相宜的。做戏最初要能忘我,拿剧中人的人格换去自己的人格谓之‘容受’,仅有容受却又不行,在台上要处处觉得自己是剧中人,同时应当把自己的身体当一个傀儡,完全用自己的意识去运用、去指挥这傀儡。只能容受不能运用便不能得深切的表演。戏本来是假的,做戏是要把假戏做成像真;如果在台上弄假成真,弄得真哭真笑便不成其为戏。”“绛士也不是不能运用,他往往把他的身世之感,家庭社会不如意的事一来就扯到戏台上去借题发挥,这是我当时就最不以为然的。”^⑤但是,当时有这种认识的人是少

① 剑云《葛剑胆》(传略),《繁华杂志》第1期,1914年,上海。

② 朱双云《新剧史·本纪》,新剧小说社1914年版。

③ 欧阳予倩《自我演戏以来》,中国戏剧出版社1959年版,第22页。

④ 张治儿口述《舞台沧桑四十年》,张作宾记录,徐渊整理,苏州市文化广播电视管理局编《滑稽戏老艺人回忆录》,内部印行,第16页。

⑤ 欧阳予倩《自我演戏以来》,中国戏剧出版社1959年版,第44—45页。

而又少。其中牵涉到“两个自我”、体验与表现等重大演艺问题,直到斯坦尼斯拉夫斯基(斯坦尼)体系输入中国以后,才逐步得以解决。

中国话剧表演艺术的成长,是一个漫长的历史过程,困难很多,问题层出不穷。最主要的问题是采取什么办法,把中国的社会人生呈现在舞台上,既能让观众接受,而又保持话剧舞台艺术的基本性质不变。这个问题贯穿了中国话剧表演艺术发展的全过程,角色制是它的第一种解决方案,也可以说是外来戏剧样式跟中国本土生活相结合而产生的第一种表演艺术形态。在这种解决方案里,由于剧本创作严重滞后,中国的人生世相便绕过剧本这个屏障,直接被演员抄近道搬演到舞台上。例如,傅秋声、董天厄、钟笑我、蒋有若无、邵迺琨、徐申之、孙寿亭等人,或出身官宦人家,或在清朝衙门里干过事,对于官场上的一套礼仪制度和公事名称、规矩,十分熟稔,所以演起《公堂审问》、《杨乃武》、《刁刘氏》之类跟官场有关的戏来,便十分得心应手,熨帖自然。据张治儿说,民鸣社排演《西太后》时,还请这些人帮忙指导过,所以才能把宫廷戏做得中规中矩,恰到好处,深受欢迎。

人既是戏剧的表现对象,也是它的表现工具。因而,演员跟角色的关系,是全部表演艺术的核心问题。世界上各种表演流派与表演风格,如体验派、表现派、质朴戏剧、梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、本色演员、性格演员等等,都是围绕演员如何处理其角色这个问题形成的。早期话剧的角色制,是在缺少文学(剧本)支撑的情况下形成的。因为没有剧本,或演员文化低不能读剧本,或忙于演戏而没有时间阅读和钻研剧本,所以必须先把演员按照一些固定的情节模式,预设为几类戏剧角色,以便演出时根据幕表的要求临时拼装起来。例如民鸣社,任天知、顾无为是激烈派言论正生,欧阳予倩是闺阁派正旦,演出时欧阳予倩“往往是扮一个小姐和他们恋爱,所以当他们发抒高论,不管他说什么,都是满腔热情的样子表示钦佩”^①。由此可见,早期话剧表演采用角色制,跟话剧创作的严重滞后有密切关系。

角色制并非一种成熟的表演艺术体系,而是从戏曲表演向话剧表演发展的过渡形态。虽然在整体上已经突破了戏曲的樊篱,但多少还保留着一些戏曲表演的残余。^②春柳派(包括春柳社、春柳剧场、新剧同志会等)排斥角色制,是因为他们有日本新派剧这个老师,知道话剧该怎么演。而其它后起的文明戏社团,多数成员对话剧表演知之甚少,向传统戏学习几乎是唯一的选择。欧阳予倩说:“当时上海的其它剧团,最初对话剧的形式并不熟悉,更不习惯。他们就按照从学校剧以来的经验,只在舞台前挂上一块幕就搞起来了。当时他们所能看到的只是京戏、昆戏;他们所能看到的剧本,大多数只是街上卖的唱本之类的东西;在表演方面,就他们所耳濡目染,不可能不从旧戏舞

① 欧阳予倩《谈文明戏》,《自我演戏以来》,中国戏剧出版社1959年版,第239页。

② 从个体来看,也是这样。如王钟声演戏,有时还插入一些皮黄唱段或戏曲身段。演剧内容则“因为编剧的人(如张翼飞、宋痴萍等)多半是书香门第出身的,有一套文人的积习,参加社会斗争很少,所以编出来的戏不可能深刻,而且封建道德观念总是拖泥带水纠缠着他们。”(欧阳予倩《谈文明戏》,《自我演戏以来》,中国戏剧出版社1959年版,第207页)

台上吸取传统的表演技术,至少是不可能不受影响。”^①这是早期话剧表演走上角色制的重要原因之一。

这种角色制,分类在前,扮演在后,再加准备时间仓促,演员无暇深入钻研所扮人物,更没时间反复排练磨合,故成功与失败,除了天赋之外,就只能碰运气了。有些戏,演员跟人物贴得很近,甚至合而为一;有的戏则相距遥远,完全是两张皮。贴近时,演员很容易跟人物短路,达到物我两忘的状态,演得随心所欲,活灵活现,毫无生涩造作的痕迹。如激烈派言论正生顾无为、刘艺舟、任天知,能派大师汪仲贤、“天下第一悲旦”陈大悲、官僚老生钟笑我、闺阁正旦谢桐影等,其成功即在于本色,在于演员跟人物的重叠与融合。本色演戏近似于自我表现,好处是贴切自然,但也隐藏着一种危险,那就是流于自然,失去控制。任天知、王钟声、葛剑胆等言论正生的表演便存在这个问题。他们经常借着一点儿剧情由头,高谈阔论,一逞其才,反而弄得矫揉造作不自然了。另一种情形是疏远,即演员扮演反派人物时,自觉不自觉地放大动作,夸张其词,以达到丑化的目的。诸多滑稽角色,都是这样演戏的。演员好像仍在形象之内,实际上却在形象之外,两相仇离。结果是,戏剧动作失去合理性,人物变成演员手中的傀儡,艺术的真实性被娱乐性所败坏。

二、从“言论”到“滑稽”

在早期话剧舞台上,有两种角色比较特殊,一是言论正生(简称“言论”),二是滑稽。言论正生扮演的多为豪杰、义士或革命党人,年事较大且好发议论,因而又称言论老生,大致属于朱双云所说的“激烈派”角色。据一些老剧人回忆,这个角色的始作俑者是进化团领导人任天知。该团成立于1910年,正是辛亥革命前夜,官场腐败,社会黑暗,政治失控,群情激愤,任天知便借主角之口发表演说,宣传革命,鼓吹共和,并自诩为“天知派新剧”。例如进化团的代表剧目《黄金赤血》,主人公周梅一角即由任天知扮演,在第三幕、第六幕和全剧结尾时,均穿插着他的大段演说。另外两个重要角色,梅妻是言论正旦,小梅是言论小生,言论贯穿全剧,演戏类似于化装演讲。

欧阳予倩认为中国话剧有两个源头,一是以春柳社为代表的洋派,直接从日本移植,二是以进化团为代表的土派,由晚清戏曲改良和学生演剧演化而来。前者在艺术上比较纯正,有曲高和寡之概,而后者植根本土,通俗易懂,社会影响大,追随者众多。事实上也是如此。进化团演剧,不仅剧目内容与晚清戏曲改良一脉相承,而且将晚清新戏剧创作中的“演说”,呈现在舞台上,贯彻到行动中,最终实现了话剧动作从文学到表演的过渡。这是进化团对中国话剧舞台艺术的重要贡献。

进化团的演剧风格,迎合了革命时期的群众心理,所以在其活动的长江中下游各大中城市,产生了巨大社会影响。后起剧团纷纷效法,角色与“言论”结合,成为征服观

^① 欧阳予倩《谈文明戏》,《自我演戏以来》,中国戏剧出版社1959年版,第193页。

众的不二法门。主角发议论,配角也发议论,正生正旦高谈阔论,小生小旦以至滑稽角色,只要有也会演说一番。因为主角多为正生,言论机会较多,故能自成一派。有些旦角,也好发议论,如陈大悲、林如心(顾无为之妻)等,但人数稀少,成不了大气候。

辛亥革命前后,大概是言论正生最为活跃的时期。代表人物有任天知、刘艺舟、周剑云、葛剑胆、高梨痕等。言论正生并非任何人都能胜任。扮演这个角色,不仅得头脑清楚,口齿伶俐,还要有广博的知识储备和丰富的社会阅历。这样才能随机应变,一触即发,有得说,说得好,放得开,收得住。上述诸人,都有较高的文化素养,而且见多识广,借演戏之机指点时政,评鹭人物,口若悬河,滔滔不绝,即使出戏,观众也能接受。而像顾无为、潘月樵等人,文化水平有限,好长篇大论,却词句不通,常前后矛盾,所以只能靠临了的一声大吼来刺激观众,博得彩声。二次革命以后,人心涣散,政治话题受到冷落,家庭戏逐渐走红,言论正生的主角地位亦由其它更接近寻常人生的戏剧角色所代替。

欧阳予倩《谈文明戏》说,在1914年“甲寅中兴”之前,演说在早期话剧中占有相当重要的地位。“新剧是在辛亥革命的前夕兴起来的,由于辛亥革命的刺激,而趋于繁盛,台上的言论往往得到观众的热烈鼓掌,正因为能够多少说出群众心里的话。”而当辛亥革命的高潮过去之后,“新剧的台上老一套的言论失去了光彩,新的言论产生不出来。”为了生存,各新剧社团纷纷转向市民日常生活,家庭戏大走其红。“这个时候,新剧在政治思想方面,在艺术思想方面都走向了消极的一面。但在表演艺术方面,却不能不说有一定的新成就。”演家庭戏,“由于许多有才能的演员,在创造人物形象方面下了苦功,表现了他们同时代人的一些生活,就把新剧从只注重言论的类似化妆演讲式的表演,引到了反映日常生活,刻画人物,这是一个进步。这样就把新剧作为一个新型的剧种肯定下来了。”1914年以后,演说便被模仿日常生活的对话所取代。据欧阳予倩说,1914年启民社在杭州演出《征鸿泪》,其中有开救亡大会一场戏,周亚父(剑云)饰孙次云做长篇演说,呼吁国人抵抗日本侵略。“那时新剧中这种激于义愤的演说已经是不常见的了。”^①

孙次云的演说,先从自己的身份说起,“论资格是一介平民,论职务是一个学生,既无学问,又无口才,万万不敢演说。”接着话题一转,便引顾亭林诗“天下兴亡,匹夫有责”,申明自己有演说的权利,继而讲现在是开放时代,世界大事,尚且任人评说,一国之内更当如此,“何况民主立宪国的事?”“次云想到这一层,就顾不得自己没有学问,没有口才,还觉得自己极有演说的资格。因为国民是国家的主人翁,国民不问国事,难道要别人代问不成?”^②通观主人公的演说,特别令人感兴趣的除了其反袁反日的内容之外,就是主人公对其演说资格的申说论证,而这二者又是紧密相关的。它透露出一个极其重要的文化变迁信号,即平民知识分子的崛起及其话语权的伸张,预示着他们将

① 欧阳予倩《谈文明戏》,《自我演戏以来》,中国戏剧出版社1959年版,第198、199、226、227页。

② 这篇长达2800字的“演说词”,在台上需要讲一刻钟以上,大概要算是文明戏里最长的“言论”了。原载《鞠部丛刊》(下,1918年),后收入《中国早期话剧选》(王为民编,中国戏剧出版社1989年版)。

取代梁启超那一代先知先觉的上层文人,而成为中国近代启蒙运动的主体力量。

早期话剧的滑稽角色,类似于传统戏里的丑角,其大量涌现并走红是1914年“甲寅中兴”之后的事情。究其原因,主要是新民社之后成立的新剧社团,完全职业化、商业化了。生存靠市场,因而考虑票房较多,很容易受观众情绪的牵制。而这时的观众,先是政治热情冷落,继而回归世俗,最后是追求娱乐。在演剧上的投影就是言论淡出一能部兴起一滑稽走红。

在早期话剧里,只有滑稽角色的造型比较特殊。他们“头带无顶帽,足套阴阳靴,袍仅盖膝,辫翘上天。所罩之眼镜,则无玻璃,所穿之马褂,则纱其料而加以洋灰鼠出风。内则空无所有,腰间更复悬以粪刷尿壶之秽物。背上肩以雨伞衣包之重货,探怀出时计,则练为狗索,而表则小钟”^①。滑稽角色通常不打脸子,后来滑稽演员专门组团,独立演出滑稽戏,才开始勾脸。久而久之,相沿成习,就形成了一些固定的“脸谱”。但这些“脸谱”因人而异,追求新奇、独特,跟传统戏里丑角的脸谱并不一样。

滑稽角色的动作极为夸张,甚至夸张到不合常理的地步。周剑云是这样描述的:

今之滑稽家行路既一摇三晃,说话复头颈乱伸,胡须乱动。已到客堂而又问曰:门上有人么?此实蹈旧戏不通之恶习。扮贪官污吏者,一闻传讯,战栗无人色,一举步而摇摇欲倾,颤如风吹树叶。及闻下去候参,则吐舌抚其颈,连答照、照、照。举动皆描摹过甚。余若官场迎送礼节,官殿朝见仪表,西国居常规矩,法庭审判条例,满洲应有风俗,皆头绪未清,颠倒紊纠,酿成笑柄。此则于《李莲英》、《武则天》、《宦海潮》、《梅花落》诸剧见之,而勿庸讳言者也。^②

周剑云所说的确是事实。他不喜欢滑稽的夸张表演,理由有二,一是不合情理(“不通”、“颠倒紊纠”),二是过分夸张(“描摹过甚”)。其实,这正是丑角的特长,如果去掉这些东西,滑稽角色大概也就不存在了。应该说,周剑云的指责是不切实际的。他用正剧的标准衡量喜剧演员,当然看不顺眼了。

著名滑稽演员秦哈哈曾把滑稽表演的性质概括为“文明戏中的反常”。他认为,文明戏的其它角色,表演一般都比较写实,也比较合乎常理,滑稽却反其道而行之。譬如,佣人和老爷说话,一般都是俯首帖耳,毕恭毕敬,而滑稽演来却是嬉皮笑脸,调侃捉弄,其力量和价值亦在于此。也许滑稽角色的确有很多低俗、荒谬的言语动作,“当时有人反对这样演,认为不合文明戏的要求。可是观众倒很欢迎。”^③这种看似矛盾的艺术现象,蕴含着丰富的美学和历史内容,需要专文论述。一个简单的事实是,通过频繁的演剧实践,滑稽角色磨炼出一大批优秀的喜剧演员,如徐半梅、张治儿、钟笑我、蒋镜澄、秦哈哈、萧天呆、钱化佛、王无能等,为话剧表演积累了经验,拓宽了道路。滑稽是早期话剧的重要艺术遗产,对后世影响很大,不仅由此演化出一个新剧种——滑稽戏,

① 剑云《新剧平议》,《繁华杂志》第5期,1914年,上海。

② 同上。

③ 秦哈哈《艺海沧桑话当年》,陈磊记录,徐渊整理,苏州市文化广播电视管理局编《滑稽戏老艺人回忆录》,内部印行,第138页。

而且影响到许多剧作家和演员。如曹禺,就曾多次提起看秦哈哈演戏,印象极为鲜明、深刻。在其改译的喜剧《正在想》以及电影剧本《艳阳天》里,主人公多少都带着一些秦哈哈的影子。

言论正生和滑稽角色演戏有一个共同特色,那就是夸张和放大。演到忘乎所以时,便脱离规定情境(出戏),直接跟观众互动。“激烈派老生之动作,每发言论必以足蹴地,震震有声。及其哭也,必首向下垂,臂向上举,首抖臂颤,凑在一处。吾不知此派做工果合情理否,乃其臂一举,首一颤,台下即有采声相报。及今相习成风,几乎非此不可,奇乎不奇。”^①这样做,对于喜剧来说尚无大碍,甚或有益,但对写实性的正剧而言,就有百害而无一利了。所以,早期话剧舞台上最成功的人物形象,并非来自言论正生或滑稽角色,而是由一些更接近现实人生的中性或半吊子角色创造出来的。旦角形象如哀艳正旦马绛士在《家庭恩怨记》里扮演的童养媳梅仙,“表演圣手”凌怜影在《空谷兰》(据包天笑翻译的英国小说改编)里饰演的少女纫珠及《泣豆记》里的好嫂嫂,生角形象如庄严派正生王无恐在《恨海》里饰演的张鹤亭,以及《空谷兰》里的子爵兰荪,龙钟老生曹龙钟在《珍珠塔》里饰演的陈宣(即王本)和《刁刘氏》里的王六等,皆一时之选。还有性格演员汪优游、欧阳予倩所创造的舞台形象,如《恨海》里的陈伯和、《阎瑞生》的主人公、《家庭恩怨记》里的小桃红等等,更为时人所称道。当时即有评论曰:“予倩演剧,妙在饰一人能活似一人,而无拖泥带水酣嬉胡闹等弊。此盛名之所以克享也。”^②汪游优更是被人们尊称为“多才多艺的能派大师”。这些人的成功,表面看起来只是一个不温不火,恰如其分,深层原因却是对于普通市民人格、心态、生活方式的切实体验和准确把握。所以才能在无人点拨指导的情况下,凭着本色和天赋,在演出中迅速完成从演员到角色的转换,并控制好表演的分寸。也许他们的成功完全是自发和自然的,他们也很少去思考其中的奥秘,但他们的经验,对于后来话剧表演艺术的发展,无疑具有重要参考价值。

1914年末新民、民鸣两社合并以后,这些优秀演员汇集到一起,新剧的演出质量大为提高,票房猛增,演职员生活大为改善。“这就使他们能够在表演技术方面彼此互相研究、观摩、比较、竞争,就一天天有所提高。他们生动地描绘出了形形色色的人物形象,尤其是小市民阶层各种人物形象特别生动。他们很能注意中国的风俗习惯,又能巧妙地运用方言,因此使观众对他们的表演感到亲切。在这个时候观众也渐渐把话剧当戏来看,而且也有不少人对它发生了兴趣,觉得新戏有东西可看,那就是以前旧戏舞台所完全看不到的东西。”^③新民社带给中国话剧的不仅是家庭戏,而且开创了一个表演艺术的新天地。然而,他们也就此停顿下来,骄傲自满,不思进取,演戏马虎,作风败坏,埋下了失败的种子。

2008年3月草成,2012年9月修订

① 剑云《新剧平议》,《繁华杂志》第5期,1914年,上海。

② 雪泥《闻鸡室剧谈》,《繁华杂志》第4期,1914年,上海。

③ 欧阳予倩《谈文明戏》,《自我演戏以来》,中国戏剧出版社1959年版,第224页。

“案头”文学与“场上”表演

——重论《雷雨》的序幕和尾声

首都师范大学学报编辑部 刘 艳

自曹禺的《雷雨》问世以来,其序幕和尾声一直备受争议,并由此产生了大量的研究文章。翻阅梳理此类论文,有一个现象不能不提及,那就是它们多是围绕该剧的创作主旨及意蕴来探讨问题,忽略、淡化甚至混淆了“案头”文学和“场上”表演的差异。而对于《雷雨》的序幕和尾声,从“案头”的角度考量与从“场上”的角度考量,得出的结论显然是不同的。

一

一般来说,戏剧创作不外体现为三种形态:一是专供读者阅读的“案头本”,二是只用于上演的“场上本”,三是既可阅读也能上演的作品。在中外戏剧史上,经典或杰作大都兼具“案头”和“场上”两方面特征。那么,曹禺的《雷雨》究竟属于哪一类呢?

1980年,针对香港学者刘绍铭有关《雷雨》等剧以“长度知名”的发问,曹禺作了如是解释:

以前的剧本,是写来给人家“读”的。现在是写来给人家“看”的(演出)。^①

如果仅仅依据曹禺的上述言辞,似易得出《雷雨》是专为“案头”而作的结论。然而,该剧长达七十余年的演出盛况,并不支持这一逻辑推理。为什么曹禺会以剧本“是写来给人家‘读’的”回应刘绍铭以“长度知名”的发问?这或许与早先刘绍铭撰写博士学位论文时批评曹禺剧作有关。为了说明问题,不妨照录刘绍铭访谈曹禺时的一番表态:

我首先向曹禺招供,如果我今天重写《曹禺论》,我对他剧作的评价,会高许多。我对《雷雨》和《日出》二剧批评得极不客气,理由不外是那时我刚念完比较文学的课程,眼中尽是希腊悲剧以来的西方戏剧大师。而把曹禺作品与易卜生、契诃夫和奥尼尔等人,平放开来看,那曹禺自然吃亏些。^②

刘绍铭用“极不客气”一词来描述当年对《雷雨》和《日出》二剧的批评,其背后隐含的因熟谙易卜生、契诃夫和奥尼尔等西方剧作家而产生的优越感显而易见。作为比较文学专业的留美博士,刘绍铭所直接承受的西洋文学教育,使他对曹禺及其剧作抱有一种居高临下的话语强势。面对这种话语强势,曹禺自然“十分被动”,“有些急了”,反

① 刘绍铭《君自故乡来——曹禺会见记》,《曹禺研究专集》(上册),海峡文艺出版社1985年版,第394页。

② 同上。

映在言语上,就可能词不达意。^①

相比之下,倒是曹禺的自述以及与朋友的谈话更符合实际。1936年,曹禺为《雷雨》作序时谈道:

写《雷雨》的时候,我没有想到我的戏会有人排演,但是为着读者的方便,我用了很多的篇幅释述每个人物的性格。^②

1979年,曹禺在《简谈〈雷雨〉》一文中,对1936年的说法略有修正:

巴金对我说过:“《雷雨》是一部不但可以演,也可以读的作品。”他的这句话是说出了我的本意的。我写这个戏确实不但想着看戏的观众,也是想着看不到演出的读者的。^③

1982年,曹禺约见田本相,重提这个话题:

我写戏时,有个想法,演出自然是好的,但是如果不准备演,也能叫人读。也就是说,我写的剧本,能读也能演。^④

对于曹禺将自己的剧作归入“能读也能演”之列,还可以从观众和读者那里寻到旁证。1937年,黎烈文发表剧评称,亏了《雷雨》,“才相信中国确乎有了‘近代剧’,可以在巴黎最漂亮的舞台上演出的‘近代剧’”^⑤。1947年,唐弢撰文道:“万家宝先生的剧本各个有各个的特点,各个有各个的主题、安排、写法、剧情,都不一样,而每一剧本都使人百读不厌。”^⑥

当然,梳理清楚“能读也能演”的说法,并不意味着讨论的结束。尚需进一步追问的是,曹禺所努力追求的“能读也能演”的创作境界,除了彼此之间有和睦相处的一面外,是否也无可避免地存在着对立与矛盾?

仅就篇幅而言,剧作家要同时兼顾“案头”和“场上”,就相当困难。刘再复在研究曹禺剧作时曾指出,曹禺当年写《雷雨》很明显照顾到阅读和演出两方面的需要,“作为供阅读的剧本,长度不是问题;可是作为纯粹的舞台演出本,《雷雨》是长了一点”^⑦。的确,出于“为着读者的方便”,篇幅之于《雷雨》的创作,几乎不在曹禺的考虑范围:“我用了很多的篇幅释述每个人物的性格”^⑧,“以前没有人写那么长的舞台提示,我是想多写点,主要也是增加剧本的文学色彩,使读者能够更深入的了解人物”^⑨。而所谓

① 事实上,这种话语强势不惟刘绍铭有,在哥伦比亚大学教授夏志清的发问中同样能感受到。1980年,哥伦比亚大学美中艺术交流中心邀请曹禺访问,期间,由夏志清主持座谈会,据他描述:“我有时发问,非常不客气。”参见吴戈《受礼遇的弟子——曹禺在纽约》,《戏剧艺术》2006年第6期。

② 曹禺《〈雷雨〉序》,田本相、刘一军主编《曹禺全集》(第1卷),花山文艺出版社1996年版,第12页。

③ 曹禺《简谈〈雷雨〉》,《曹禺研究专集》(上册),海峡文艺出版社1985年版,第81页。

④ 田本相、刘一军《曹禺访谈录》,三联书店香港有限公司2000年版,第110页。

⑤ 黎烈文《大胆的手法》,《曹禺研究资料》(下册),中国戏剧出版社1991年版,第717页。

⑥ 唐弢《〈原野〉重演》,《曹禺研究资料》(下册),中国戏剧出版社1991年版,第893页。

⑦ 刘再复、林岗《罪与文学》,中信出版社2011年版,第403页。

⑧ 曹禺《〈雷雨〉序》,田本相、刘一军主编《曹禺全集》(第1卷),花山文艺出版社1996年版,第12页。

⑨ 田本相、刘一军《曹禺访谈录》,三联书店香港有限公司2000年版,第110页。

“增加剧本的文学色彩”，说白了，就是运用小说的技法来描摹环境、刻画人物。

以《雷雨》的人物描述为例，每个形象都可谓浓墨重彩，其细腻程度堪与真正的小说相媲美，请看周萍的出场：

他约莫二十八九，颜色苍白，……面目清秀，甚至于可以说美，但不是一看就使女人醉心的男子，……他的唇角松弛地垂下来。一点疲乏会使他眸子发呆，叫你觉得他不能克制自己，也不能有规律地终身做一件事。然而他明白自己的病，他在改，不，不如说他在悔，永远地在悔恨自己过去由直觉铸成的错误；因为当着一个新的冲动来时，他的热情，他的欲望，整个如潮水似地冲上来，淹没了他。他一星星的理智，只是一段枯枝卷在漩涡里，他昏迷似地做出自己认为不该做的事。这样很自然地一个大错跟着一个更大的错。所以他是有道德观念的，有情爱的，但同时又是渴望着生活，觉得自己是个有肉体的人。^①

不妨对比法国小说家司汤达在小说《红与黑》中对主人公于连的描述：

他是一个十八岁到十九岁的少年，表面看来，文弱，清秀，面貌不同寻常。他的鼻子好像鹰嘴，两眼又大又黑。在宁静的时候，眼中射出火一般的光辉，又好像熟思和探寻的样子，但是在一转瞬间，他的眼睛又流露出可怕的仇恨的表情。他的头发是深栗色的，垂得很低，只看得见一点儿额头，在他生气的时候，更显得他有的是坏性情。……他那细长匀称的身材使人感到的，与其说是活力，不如说是轻盈。

如果不加以体裁类别的说明，谁能将“戏剧”的周萍和“小说”的于连区别开来？

不仅《雷雨》的舞台提示体现了小说化^②，即便剧中最富戏剧性的人物对话和动作，也由于其娓娓道来，令人如读小说一般。至于它的序幕和尾声，若没有小说思维的介入，恐难如此布局。因为无论是舞台环境的巴尔扎克式描写，还是节奏徐缓的情节展开手法，都大大偏离了传统戏剧的叙事法则，用作者的话说：“这是个冒险的尝试。”^③

总之，小说思维的助力，确实让《雷雨》产生了引人入胜的艺术效果，尤其是剧作家“冒险的尝试”的序幕和尾声，由于用意在“把一件错综复杂的罪恶推到时间上非常辽远的处所”，造成“欣赏的距离”，更提升了作品整体的文学价值。诚如曹禺自己所言，是可以“做一篇诗看，一部故事读”的。^④ 不难想见，在书斋翻阅这样的剧本，自然能获得不同于剧场的另一种审美享受。而且，因为是“读”，作品的“繁长”（曹禺语）不是问题，“戏写得啰嗦”（曹禺语）也同样无碍。

不过，当我们对《雷雨》的文学价值大加赞赏的时候，须存有一个基本共识，即这种

① 曹禺《雷雨》，田本相、刘一军主编《曹禺全集》（第1卷），花山文艺出版社1996年版，第58—59页。

② 关于曹禺剧作的小说化，朱寿桐在《体式错落的现代艺术风范——曹禺戏剧艺术个性的另一种解读》一文中有专门分析。见邹红主编《曹禺研究：1979—2009》，吉林文史出版社2010年版。

③ 曹禺《〈雷雨〉序》，田本相、刘一军主编《曹禺全集》（第1卷），花山文艺出版社1996年版，第14页。

④ 同上。

赞赏是建立在“案头”观照的前提之下的。否则,就会导致批评的错位,或者说谈的是“案头”,论的却是“场上”。遗憾的是,在《雷雨》的研究中,我们普遍看到的却正是后一种情形。而这一种情形,又以对序幕和尾声的探讨最为典型。

二

首先把“案头”文学与“场上”表演相混淆的,恰恰是剧作家曹禺本人。

1935年,根据《雷雨》改编而成的舞台版在日本东京首次公演。与原作相比,舞台版《雷雨》的最大不同,是删去了序幕与尾声。对这一处理,导演吴天、杜宣给曹禺写信解释:“为着太长的缘故”,“真是不得已的事情”。曹禺则回信明确宣称:

我写的是诗,一首叙事诗……这诗不一定是美丽的,但是必须给读诗的一个不断的新的感觉。……在许多幻想不能叫实际的观众接受的时候……我的方法乃不能不追溯这件事,推,推到非常辽远的时候,叫观众如听神话似的,听故事似的,来看我这个剧,所以我不得已用了序幕和尾声。^①

这里,导演删去序幕与尾声强调的理由是“不得已”,剧作家坚持要保留序幕与尾声强调的也是“不得已”。从“场上”的角度考量,这两个“不得已”中,哪一个理由更充分?

前面提到,曹禺创作《雷雨》时,“不但想着看戏的观众”,还“想着看不到演出的读者”,故并未太考虑该剧的篇幅。据统计,阅读本《雷雨》约十二万字,等于一个中篇小说的容量。要将其全版搬上舞台,得五六个小时才能演完。而按“场上”要求,演出时间以三小时以内为宜。不然的话,即便是再精彩的好戏,也会使观众陷入审美疲劳。所以,早在古希腊时期,亚里士多德就认为表演“不能超过为便于观众看戏所许可的时间……必须常常考虑到观众的方便,因为观众在看了几个钟头后就要离开戏场,为了饮食睡眠等等人生需要”^②。1940年,曹禺在《编剧术》一文中,同样谈及这个问题:

一个写戏的人……还要顾到“时间”……的限制,观众普通只能忍耐两个半钟头到三个钟头,要在这短短的时间里,创造人生,而有真切的人物,具有起承转合的故事,时间不能不经济。^③

可见,《雷雨》的演出,删减是必然的。曹禺自己也坦言:“《雷雨》这个剧本太长,需要大大删减。”^④问题是,删什么,或者如何删。无疑,曹禺是不愿意去掉序幕和尾声的。在《〈雷雨〉序》中,他一方面承认“演出‘序幕’和‘尾声’实际上有个最大的困难,那便是《雷雨》的繁长。《雷雨》确实用时间太多,删了首尾,还要演上四小时余”;另一方

① 曹禺《〈雷雨〉的写作》,《杂文》(日本)第1卷2号,1935年7月。

② 《亚里士多德〈诗学〉的诠释》,见周靖波主编《西方剧论选:从诗学到美学》,北京广播学院出版社2003年版,第71页。

③ 曹禺《编剧术》,《曹禺研究专集》(上册),海峡文艺出版社1985年版,第44页。

④ 曹禺《关于〈雷雨〉在苏联上演的通信》,《戏剧报》1958年第9期。

面又不惜文字阐释“不得已”写“首尾”的意图“是想送看戏的人们回家,带着一种哀静的心情。……而不是惶惑的,恐怖的,回念着《雷雨》像一场噩梦,死亡,惨痛如一支钳子似地夹住人的心灵,喘不出一口气来”。^①“为着演出‘序幕’和‘尾声’”,曹禺寄希望于三个途径:第一个途径,“在那四幕里删一下”,然而他“思索许久,毫无头绪,终于废然地搁下笔”。第二个途径,盼有“一位好的导演用番功夫来解决”,但直至他去世,这样的“导演”也未出现。第三个途径,“期待着好的机会”,能依“自己的情趣来删节《雷雨》,把它认真地搬到舞台上”。^②1936年,“机会”来了,中华剧艺社在南京演出《雷雨》,曹禺亲自担纲导演。可是,这次的演出,依旧不见被曹禺视为不可或缺的“首尾”。^③

序幕和尾声的“不好演”,原因就在于它们比较宜于“案头”阅读而不宜表演于“场上”,套用张庚评论《日出》的话:“对于读的人,可以有绝大的形象化的力量,但对于舞台工作人,特别是导演,却成了桎梏。”^④关于这一点,导演过《雷雨》的欧阳予倩体会更深:

曹禺先生的确是剧坛忽然蹦出来的天才者,大家欢喜演他的戏,我也欢喜导演他的戏,可是他写的两个戏都是篇幅特别长,我在导的时候,总是就可能的范围加以剪裁。在读的时候,我以为一个字不减才好,在舞台上为着看起来格外精炼格外能集中观众的精神起见,稍微节减一下颇为必要。《雷雨》除删去序幕和尾声外,还节减了一些对话,收场的地方也有点更动,四幕戏还演到四小时以上呢。《日出》比《雷雨》更长,四幕戏占了十二万字,按规矩演总要五小时以上的时间才能完,好戏固然不怕长,可是太长不但观众容易疲劳,戏馆也不许可,倘若一天演日夜两场,那就会感到困难。^⑤

饶有意味的是,曹禺并未因自己排不出序幕和尾声而改变必须保留序幕和尾声的看法。1936年岁末,他在《〈日出〉跋》中,仍一如既往地坚持个人的主张:

① 曹禺《〈雷雨〉序》,田本相、刘一军主编《曹禺全集》(第1卷),花山文艺出版社1996年版,第13—14页。

② 同上,第15页。

③ 有论者据1936年“南京演出的人物表列有姐姐、弟弟、教堂、尼姑、姑奶奶甲、姑奶奶乙等扮演名单”,便断定它是一次包含“序幕和尾声的完整演出”,见陈希《人性局限性之拷问——从周朴园形象的演出看〈雷雨〉创作的超现实本意》,《文艺争鸣》2011年3月号。笔者以为缺乏说服力,理由有二:1. 凡史料应标注,特别是“翻案”性的史料,更应注明准确出处,而该论据却空缺此项;2. 东京首演缺序幕和尾声之事,一直令曹禺耿耿于怀,以至在各种场合都不忘表达其惋惜和不满,若1936年曹禺亲自导演了《雷雨》的完整版,应在其后的文章和谈话中有所提及,但他在各种场合对此事皆没有只言片语,这不合常理。可能的解释是,1936年曹禺在南京导演《雷雨》时,的确试图将序幕和尾声“认真地搬到舞台上”,因此起初的“人物表列有姐姐、弟弟、教堂、尼姑、姑奶奶甲、姑奶奶乙等扮演名单”,但就像他“想在那四幕里删一下,然而思索许久,毫无头绪,终于废然地搁下笔”一样,最终也由于排演的困难而放弃。

④ 张庚《读〈日出〉》,王兴平、刘思久、陆文璧编《曹禺研究专集》(下册),海峡文艺出版社1985年版,第13—14页。

⑤ 欧阳予倩《导演的意见》,田本相、胡叔和编《曹禺研究专集》(下册),中国戏剧出版社1991年版,第705—706页。

我常诧异《雷雨》和《日出》的遭遇,它们总是不得已地受着人们的支解。以前因为戏本的冗长,《雷雨》被砍去了“序曲”和“尾声”,无头无尾,直挺挺一段躯干摆在人们眼前。现在也似乎因为累赘,为着翠喜这样的角色不易找或者也由于求布局紧凑的原故,《日出》的第三幕又遭遇被删去的命运。这种“挖心”的办法,较之斩头截尾还令人难堪。我想到这剧本纵或繁长无味,作戏人的守法似应先求理会,果若一味凭信自己的主见,不肯多体贴作者执笔的苦心,便率而删除,这确实是残忍的。^①

很明显,曹禺固执地强调“首尾”在演出中的地位和作用,本身已隐含他把“场上”当“案头”处理的思维认知,而他自己导演的《雷雨》也“残忍”地“斩头截尾”的事实,则是这一思维认知必陷困境的有力注脚。由此,笔者想起英国小说家毛姆就剧本删节讲述的一个有趣的例子:

多年前,我曾和萧伯纳一起共进午餐,席间他对我说,他的剧本在德国上演要比在英国上演成功得多。他把这一点归因于英国公众的愚昧和德国人的睿智。其实他错了。在英国,他坚持要把他剧本中的每个字都念出来,而在德国,我看过他的话剧,那里的导演毫不留情地把所有和戏剧主题无关的词句统统删掉了,反而使剧本产生了极佳的效果。^②

这里,毛姆所言的“戏剧主题”绝非剧本的意旨之类的含义,而是演出中能逗起观众兴趣、产生舞台效果的艺术元素,一句话,就是要“有戏”。

现在回过头来看东京首演时导演吴天、杜宣等人对序幕和尾声的处理,应该承认其非常好地适应了戏剧演出的要求。甚至可以说,《雷雨》东京首演之所以大获成功,正得益于导演大刀阔斧的剪裁。因为按“日本的习惯”,观众能接受的演出时间通常为“二小时半”,纵是像《雷雨》这样的好戏,也有一个容忍的极限。^③其实,这不光是日本观众的习惯,任何进剧场看戏者均如此。还有一个原因,当时日本“正处于不寻常时期,战时警察法规定:凡是剧场、舞厅等公共场所,一律只准营业到夜间十一点整”^④。所以,在这些“不得已”的情况下,导演力保“有戏”的四幕,放弃读起来比演起来更有吸引力的“首尾”,实乃最明智的选择。

三

然而,吴天、杜宣等人关于《雷雨》序幕和尾声的处理方式,不仅当初得不到曹禺的

① 曹禺《〈日出〉跋》,王兴平、刘思久、陆文璧编《曹禺研究专集》(上册),海峡文艺出版社1985年版,第35—36页。

② 毛姆《读书心得》,文汇出版社2011年版,第9页。

③ 参见曹树钧《曹禺剧作在日本的演出和研究》,邹红主编《曹禺研究:1979—2009》,吉林文史出版社2010年版,第611页。

④ 参见曹树钧、俞健萌《摄魂》,中国青年出版社1990年版,第127页。

认同,就是到了今天,仍受到来自《雷雨》研究界的普遍质疑。许多评论者认为,东京首演中序幕和尾声之所以遭致“阉割”,不是或主要不是因为剧本“太长的缘故”,而在于导演误读了《雷雨》。曹禺原本写的是一首悲天悯人的“叙事诗”,寄予人类之爱与终极关怀的序幕和尾声,即是它的诗眼;但受着左翼文学旨趣影响的导演,却将其当作揭露现实的社会问题剧,自然容不得序幕和尾声的存在。由是断言,砍去了序幕和尾声的东京首演,已从根本上背离曹禺的创作本意,完全变成了另一部《雷雨》。

初看起来,这种透过现象把握本质的“误读论”不无深度,细加思索,却有值得重新讨论的必要。依“误读论”者之见,序幕和尾声的存留,是关系到能否体现《雷雨》主旨、艺术取向的根本性问题,《雷雨》不演则罢,若演,曹禺精心设计的“首尾”就不可或缺。无可否认,《雷雨》的序幕和尾声确有其意义所在,但这个“意义”是不是大到该剧主旨完全要靠它们来担当?如果答案是肯定的,那四幕主戏对《雷雨》来说又算什么,还有存在的理由吗?显然,一味地强调、夸大序幕和尾声的地位与作用是经不起学理推敲的。事实上,“对于隐秘不可知的事物的憧憬和恐惧,那种悲天悯人的思想”^①是贯穿包括四幕主戏在内的整个剧作的,而且,较之“首尾”,四幕主戏所承担的分量更重。对此,曹禺在《雷雨》序言里已表述得非常明白:

我念起人类是怎样可怜的动物,带着踌躇满志的心情,仿佛自己来主宰自己的命运,而时常不能自己来主宰着。受着自己——情感的或理智的——捉弄,一种不可知的力量的——机遇的,或者环境的——捉弄;生活在狭的笼里而洋洋地骄傲着,以为是在自由的天地里,称为万物之灵的人物不是做着最愚蠢的事么?我用一种悲悯的心情来写剧中人物的争执,我诚恳地祈望着看戏的人们……升到上帝的座,来怜悯地俯视着这堆在下面蠕动着的生物。他们怎样盲目地争执着,泥鳅似的在情感的火坑里打着昏迷的滚,用尽心力来拯救自己,而不知千万仞的深渊在眼前张着巨大的口。他们正如一匹跌在沼泽里的羸马,愈挣扎,愈深深地陷落在死亡的泥沼里。^②

正是洞悉了人类的存在本相和困境,洞悉了人类是如何地可悲,如何地可怜,曹禺才在《雷雨》的四幕主戏中,“用一种悲悯的心情”来表现笔下角色的争执,既写出他们听任本能的驱使和欲望的放纵而导致的可怕灾难,又展示他们对这种可怕灾难的恐惧、紧张和厌恶之心。比如周萍,两度乱伦,这是为伦理所无法饶恕的,曹禺却未将他简单地处理成一个令人憎恶的艺术形象,而是倾尽笔墨描摹两度乱伦给其内心造成的悲剧性分裂,使“恶的悲剧”人物具有令人同情或怜悯的悲剧质素。再比如十恶不赦的周朴园,曹禺围绕他所做的种种情节安排,全然没有遵循流行的善恶两分的叙事模式,而是着力将这个罪人塑造成一个“反面的悲剧主角”,充分揭示其由于“受不了内心法官的谴责”历经的灵魂苦斗和精神折磨,从而对“罪人”(个体的)的审视和批判,上升到

① 周扬《论〈雷雨〉和〈日出〉——并对黄之岗先生的批评的批评》,王兴平、刘思久、陆文壁编《曹禺研究专集》(上册),海峡文艺出版社1985年版,第572页。

② 曹禺《〈雷雨〉序》,田本相、刘一军主编《曹禺全集》(第1卷),花山文艺出版社1996年版,第7—8页。

对“罪性”(人类的)的洞穿与悲悯。所以,即便四幕主戏没有出现诸如教堂、修女、巴赫弥撒曲之类的宗教性标志,我们还是深深体味到一种强烈的带有忏悔意识的宗教感。

关于文学如何反映忏悔意识,刘再复在《罪与文学》一书中有过深入的探讨,认为“忏悔实质上就是内心展开的灵魂对话和人性冲突”,“优秀的文学作品所描写的忏悔,与宗教意义上的忏悔是有区别的。后者追求的是个人对上帝单方面的责任,个人对自己绝对的自我谴责。文学作品中的忏悔其不同点在于:它虽然也强调良知的绝对责任,但这种责任的表现过程要比结论更为重要。展示这个过程中自我的对话和灵魂的冲突才是文学的真正重心”。^①《雷雨》的四幕主戏,呈现给我们的便是如此的忏悔描写。而“展示这个过程中自我的对话和灵魂的冲突”,又契合了作为文学样式之一的戏剧的体裁特征的最高要求,即通过刻画人物的心灵交锋,使戏剧富有内在的诗性。可见,断定删掉了《雷雨》的序幕和尾声就一定“违背作者创作初衷”的看法是站不住脚的。东京首演的实际演出效果,一定程度上也证明了这点。尽管改编者说观众“从演出上所感受到的,是对于现实的一个极好的暴露,对于没落者的一个极好的讽刺”^②,不过这只是观众声音中的一种,除此之外,还存在另一种的声音。当时流亡日本的郭沫若看了东京首演后就指出:“作者所强调的悲剧,是希腊式的命运悲剧”,“悲剧情调却不免有些古风”,“人生已成为黑暗的命运之主人了,作者对于这一方面的认识似乎还缺乏得一点,因此他的全剧几乎都笼罩着一片浓厚的旧式道德的氛围气,而缺乏积极性。就是最积极的一个人格如鲁大海,日后也不免要消沉下去。作者如要受人批评,最易被人注意到的怕就是这些地方吧”。^③将郭沫若的剧评与上引的《雷雨》序言做一对照不难发现,郭沫若的意见其实反证了东京首演并未“从根本上背离曹禺的创作本意”,所谓“人生已成为黑暗的命运之主人了,作者对于这一方面的认识似乎还缺乏得一点”的批评之论,恰恰揭示了曹禺悲天悯人的艺术理念是结结实实地落实在《雷雨》的四幕主戏里的——“我念起人类是怎样可怜的动物,带着踌躇满志的心情,仿佛自己来主宰自己的命运,而时常不能自己来主宰着”,曹禺针对的正是自以为“人生已成为黑暗的命运之主人”的普遍人性状态。也因此,进入《雷雨》艺术世界的所有人,包括被视为“最积极的人格如鲁大海”,都无法摆脱宇宙间不可知的力量——命运的支配,“都同是在尘世中煎熬而找不到出路的‘可怜人’”^④。东京首演两种观后感的并存表明,没有序幕和尾声参与的舞台版,依旧不失主题的多义性和意蕴的复杂性。当然,这一切的造成,终究还是曹禺立于现实之上的超越视角所致。

如是看来,剧作家寄寓《雷雨》的忏悔主题和救赎情怀,实在并非序幕和尾声所独有,只不过在表现的时候,四幕主戏追求的是“动的艺术”,而序幕和尾声强调的是“静

① 刘再复、林岗《罪与文学》,中信出版社2011年版,第127、151页。

② 曹禺《〈雷雨〉的写作》,《杂文》(日本)第1卷2号,1935年7月。

③ 郭沫若《关于曹禺的〈雷雨〉》,王兴平、刘思久、陆文璧编《曹禺研究专集》(上册),海峡文艺出版社1985年版,第544—545页。

④ 钱理群《大小舞台之间——曹禺戏剧新论》,北京大学出版社2007年版,第32页。

的美”。前者凸显的是戏剧性,后者则更为文学化。诚如钱理群所言:

曹禺要用他的序幕和尾声消解他在本文中竭尽全力注入观众与读者心灵中的全部情感:恐怖、惶惑,以及郁热,也即将本文的戏剧效果消解殆尽,而转化为一种悲悯,……在悲悯的眼光俯视中,剧中人之间的一切矛盾、冲突、争斗也都消解。^①

这样的“静的美”,能够供读者案头阅读,却在舞台上产生不了效果。换言之,人们尽可以在序幕和尾声里读出小说性抑或诗性,但唯独读不出演出所需要的戏剧性。相反,追求“动的艺术”的四幕主戏,不仅内里透出小说的笔致、诗性的韵味,更重要的是,其情节的“做戏”成分和“佳构”因素,还非常能“咬住观众”(唐槐秋语)。此处的“观众”,是被曹禺视为“剧场的生命”的“普通的观众”,他们在剧作家的创作里,占有极为特殊的位置:

写戏的人最感觉苦闷而又最容易逗起兴味的,就是一个戏由写作到演出中的各种各样的限制,而最可怕的限制便是普通观众的趣味。怎样一面会真实不歪曲,一面又能叫观众感到愉快,愿意下次再来买票看戏,常是使一个从事于戏剧的人最头痛的问题。^②

什么是“普通观众的趣味”?就是“要故事,要穿插,要紧张的场面”^③。《雷雨》东京首演的轰动以及之后在国内“各地竞相排演,开未有之盛况”^④,足以证明其四幕主戏对包括“各阶层小市民”在内的“普通观众”产生的巨大吸引力。可以说,自《雷雨》始,“话剧一方面已经被承认为艺术的一种,他方面也已经被娱乐商人认为是一种可以营利的演出”^⑤。所以,曹禺期待借序幕与尾声将观众引入超越境界的意图,事实上并不能如他设想的那样在舞台上得以实现。无论是教堂、修女,还是巴赫的宗教音乐,对于“要故事,要穿插,要紧张的场面”的“普通观众”而言,都显得奢侈而陌生。如此,又何以谈得上“送看戏的人们回家,带着一种哀静的心情”,发挥所谓“欣赏的距离”的作用?当然,我们不否认有懂得序幕与尾声用意的接受者,但这样的接受者与其说是观众,倒不如说是读者更为恰切,因为他们对《雷雨》“首尾”的推崇和赏识,是基于“语言艺术的戏剧”而不是“舞台艺术的戏剧”^⑥。不然的话,就算是一个略通戏剧的人,也不可能无视舞台对演出时间的基本常识要求。

其实,笔者最初也是一个序幕和尾声演出的捍卫者^⑦,承认这点的同时,还应该承认的是,由于当时立足的是文本,这种“捍卫”完全建立在案头阅读的基础上,注重的是

① 钱理群《大小舞台之间——曹禺戏剧新论》,北京大学出版社2007年版,第31页。

② 曹禺《〈日出〉跋》,田本相、刘一军主编《曹禺全集》第1卷,花山文艺出版社1996年版,第394—395页。

③ 同上,第388页。

④ 《戏剧时代》第1卷第2期,1937年6月16日。

⑤ 夏衍《人·演员·剧团》,《天下文章》第1卷第2期,1943年5月。

⑥ 参见邹红《焦菊隐戏剧理论研究》,北京师范大学出版社1999年版,第81页。

⑦ 见拙著《曹禺》,四川人民出版社2003年版,第157—159页。

剧本的主题意蕴与诗性之美,未曾考虑能否上演以及剧本的长度问题。2003年,笔者进剧场观看了全本《雷雨》^①,实际的观赏体验让笔者明白了两点:一、序幕和尾声经得读却经不得演;二、坐在剧场看五个多小时的戏,即使再好的艺术经典,也是一种精神和体力上消受不起的“享受”。2012年6月,北京人艺为纪念建院六十周年,再次隆重上演“看家的经典保留节目”《雷雨》,据节目单介绍,此次演出,是2004年7月22日首演的第三版,被誉为“经典的经典演出”,“更接近原著精神的演出”。只是,这次演出,依然删去了序幕和尾声。北京人艺选择不是全本的《雷雨》作为建院六十周年的纪念演出,再次充分佐证了序幕和尾声的案头性质。

① 近年来,一是为了所谓的“创新”,二是为了回应《雷雨》研究界对序幕和尾声的热情,一些导演纷纷尝试将“首尾”搬上舞台,其中最具代表性的,是2003年4月2日作为“梅花奖”创办二十周年开场戏的全本《雷雨》。

社会批判与思想启蒙

——沙叶新《假如我是真的》及其争鸣新论

南京大学文学院 李兴阳 徐 瑒

二十世纪七十年代末八十年代初,中国大陆思想文化界进入“文革”后“拨乱反正、复归传统”的短暂而难得的“黄金时期”。在文学界兴起“伤痕文学”、“反思文学”热潮之时,戏剧界也不甘寂寞,“具有现代启蒙主义传统的话剧,以政治批判的巨大热情汇入历史洪流”^①,创作和演出了《枫叶红了的时候》、《曙光》、《于无声处》、《丹心谱》、《大风歌》、《报春花》、《未来在召唤》、《救救她》、《权与法》、《灰色王国的黎明》、《血总是热的》、《假如我是真的》等一大批现实主义的政治批判剧、历史剧和社会问题剧。其中,沙叶新与李守成、姚明德以真实的社会事件为蓝本共同创作的六场话剧《假如我是真的》(以下简称《假》),因其较早大胆“暴露”执政党与当局官员的“特权”和“腐败”等所谓敏感的社会政治问题,在当时即引起上至当局高层下到普通百姓的广泛关注与激烈争论。至今,依旧是大陆学术界不时提及的用来针砭时弊的话题。

《假》剧创作于1979年7月。剧本在创作的当年即以“朗读”的方式在上海人民艺术剧院内部“面世”,后收入《耶稣·孔子·披头士列侬》(上海文艺出版社1989年版)等剧作集中。《假》剧首先由上海人民艺术剧院搬上舞台,先在上海、北京“内部上演”,其后福建、广东、浙江、江苏、河南、河北和新疆等地也都曾搬演过该剧。后来迫于政治压力,该剧于1981年正式停演。该剧从内部“朗读”开始即不断引起冰火两重天的接受反应与激烈争论。1980年1月23日至2月13日,中国剧协、作协和影协召开全国性的“剧本创作座谈会”,讨论《假如我是真的》、《在社会档案里》、《女贼》等“问题剧本”,会议文章收录在《剧本创作座谈会文集》(四川人民出版社1981年版)中。陈白尘于1980年写了《“讳疾忌医”与讲究“疗效”》,巴金于1979年至1986年先后写下了《小骗子》(1979年9月)、《再说小骗子》(1980年10月)、《三谈骗子》(1981年1月)、《四谈骗子》(1986年1月)等四篇文章。这些都是二十世纪七十年代末至八十年代初有关《假》剧最重要的争鸣文献。通览这些文献可以发现,争论大都围绕“文艺与政治”、“歌颂与暴露”、“社会效果”等问题展开,所用的批评概念主要有“真实性”、“典型性”和“倾向性”等,正方和反方虽然观点相左,保守与开放有别,但思维方式乃至出发点大都是一致的。二十世纪八十年代中期以来,关于《假》剧不再有成规模的论争,有关论述散见于研究沙叶新与中国当代戏剧的各类文章中,不同时期不同论者对该剧的认识、

① 董健、沙叶新、赵家捷《改革开放时代的中国当代话剧——〈中国新文学大系(1977—2000)戏剧卷〉序》,《中国政法大学学报》2008年第4期。

发掘和评价也不一样。认识和把握最近三十年来中国社会、文化、思想乃至戏剧观念的历史变迁,《假》剧及其争鸣是值得分析的最佳个案。

一、社会批判:并不过时的“假如”之问与“触及制度”的权力焦虑

《假》剧是一部社会问题剧与政治讽刺剧,强烈的社会批判性是该剧最醒目的精神特质。《假》剧叙述农场知青李小璋为了调回城里以尽快与有身孕的女友周明华结婚,顺水推舟地冒充中央首长张老的儿子,巧妙地利用某市权力网内从剧团团长、文化局长、组织部处长到市委书记等各色人物,很快达到自己的目的,最后由于高干“父亲”张老的出现,骗局被揭穿,终以诈骗罪被送上法庭的故事。剧中最耐人寻味的,是在骗局被揭穿后,李小璋在法庭上为自己所做的辩护:“我错就错在我是个假的,假如我是真的,我真的是张老或者其他首长的儿子,那我所做的一切就将会是完全合法的。”^①这句让人心悸的“假如”之问,在今天并不过时,其所指之社会现象大有愈演愈烈之势。还在1986年,巴金就发现,“骗子的面貌也大大地改变了。他们不再是打着‘高干子弟’假招牌活动的小骗子了。他们也不再用假话为个人谋小利,过舒适的生活。他们是人们眼里的‘财神爷’。……他们散布谎言好象传播真理,他们贩卖灵魂,仿佛倾销廉价商品。一帆风顺,到处都为他们大开绿灯;家丑不怕外扬,受害人也会变作同伙。这完全不是七九年的场面了。”^②之所以如此,在当时的有些论者看来,最重要的原因之一就是“讳疾忌医”,以致“养痍遗患”。^③巴金、陈白尘、沙叶新等都曾在有关《假》剧的论述中谈到这一点。

巴金在《再谈小骗子》中说:“两三年来我经常在考虑一个问题:讳疾忌医究竟好不好?我的回答是:不好!”^④在“谈小骗子”的系列文章中,巴金一再谈到,不让话剧公演,就是讳疾忌医,而“有病不治,有疮不上药,连开后门,仗权势等等也给装扮得如何‘美好’,拿‘家丑不可外扬’这句封建古话当做处世格言,不让人揭自己的疮疤,这样下去,不但是给社会主义抹黑,而且是在挖社会主义的墙脚”^⑤。陈白尘讲过与巴金相似的观点。他认为,反对《假》剧的有两种人,“有一种人,是思想僵化者,他们对于解放思想,双百方针,检验真理标准的讨论等等,根本看不顺眼,一遇什么新生事物,总要兴风作浪,反对一气。这是少数。还有一种人,是‘好心人’,他们对于社会弊病,一向是以维护什么自居而‘讳疾忌医’。但他们并非拥护特权,他们只是觉得社会主义社会的缺点最好不说,深怕‘家丑外扬’。这种人就较多了,而且‘文革’前就大量存在。正是由

① 沙叶新、李守成、姚明德《假如我是真的》,《耶稣·孔子·披头士列侬》,上海文艺出版社1989年版,第76页。

② 巴金《四谈小骗子》,《无题集》(《随想录》第5集),人民文学出版社1986年版,第78页。

③ 陈白尘《“讳疾忌医”与讲究“疗效”》,《文艺研究》1980年第2期。

④ 巴金《再说小骗子》,《探索集》(《随想录》第2集),人民文学出版社1981年版,第112页。

⑤ 巴金《小骗子》,《探索集》(《随想录》第2集),人民文学出版社1981年版,第8页。

于他们的‘讳疾忌医’，以致‘养痍遗患’，‘四人帮’横行时期几成‘不治之症’，今天我们犹受其害的。”^①时至1999年，沙叶新本人也说，剧中李小璋的诈骗案与“如今揭露出的大案要案相比实在是小巫见大巫……假如当初对《假如我是真的》不是禁止而是支持，也许如今干部的腐化就不至于如此严重了”^②。这种观点虽然并不比巴金、陈白尘的更高明，但也道出了此剧在三十年前发出的“假如”之问，具有并不过时的现实意义。

在巴金、陈白尘和沙叶新自己看来，《假》剧的反对者或否定者，不论是“思想僵化者”还是“好心人”，都是“讳疾忌医”者。其实，论争双方都注意到了《假》剧中“疾”与“医”的两面，分歧在于对社会之“疾”的不同认识，对“医”的不同对象与方法的选择。

在《假》剧的一些反对者和否定者看来，青少年犯罪、诈骗、“开后门”、特权等社会之“疾”，虽然是存在的，但是个别的、局部的、历史的或暂时的，不具有普遍性，不是社会的本质。剧作者“用生活中的个别事实来证明艺术形象的真实”，没有看到“我们党已下定决心而且采取各种措施来解决官僚主义和特殊化问题，广大群众包括大多数的干部，也是不满和抵制这种腐败风气的”^③，因而不真实、不典型的，其倾向性是错误的，社会效果是很坏的。剧作者不“歌颂”社会的“光明面”，专意“暴露”社会的“阴暗面”，其政治思想意识、艺术观念等等是有问题的，因而需要“医治”的对象首先是剧作者。

与之不同，在《假》剧的一些支持者和肯定者看来，青少年犯罪、诈骗、“开后门”、特权等社会之“疾”，其根源在于社会的“制度问题”，“医治”的对象应该是有病的“制度问题”，而这恰恰是难以根治的“痼疾”。剧中人“张老”作为执政党及当局的高层官员，他自己首先意识到了“制度问题”的存在，他说：“被告的诈骗行为之所以畅通无阻，并不是由于他有什么特别高明的手段，而是我们这个还有特权的社会和某些不合理的制度给诈骗行为提供了土壤。”^④巴金在“谈小骗子”的系列文章中，论及了“制度问题”（虽然还不那么直接明确），他说：“我看他（指小骗子——引者注）比我们聪明，我们始终纠缠在‘家丑’、‘面子’、‘伤痕’等等之间的时候，他看到了本质的东西。”^⑤而这个所谓“本质的东西”，就是特权及其赖以盛行的社会制度上的缺陷。当年参与论争的李庚也认为《假》剧“触及了制度”，对此他做了“分清界限”的说明：“对社会主义道路，社会主义制度，我们是坚信不移的，这是根本问题，大杠杠。但社会主义根本制度下还有小的、某一局部的制度，比如经济体制、干部制度……是可以议论、研究，允许加以改进、进行变革的，因为我们的制度还不够完善。”^⑥这也正是他支持《假》剧的重要理由。陈

① 陈白尘《“讳疾忌医”与讲究“疗效”》，《文艺研究》1980年第2期。

② 沙叶新《自由的笑声》，学林出版社1999年版，第78页。

③ 白慧《重提往事论是非》，《上海戏剧》1981年第1期。

④ 沙叶新、李守成、姚明德《假如我是真的》，《耶稣·孔子·披头士列传》，上海文艺出版社1989年版，第78页。

⑤ 巴金《再说小骗子》，《探索集》（《随想录》第2集），人民文学出版社1981年版，第113页。

⑥ 李庚《对剧本〈假如我是真的〉的意见》，《中国戏剧》1980年第3期。

白尘在论及“制度问题”的时候,提出了颇有意味的“投鼠忌器”说。他在阐释“投鼠忌器”的内涵时,拿自己创作的《升官图》与《假》剧做了有趣的对比,他说:“《升官图》不过是一部‘怒书’,并非成功之作。国民党反动透顶、腐朽透顶的黑暗统治逼得我不得不以愤怒的语言,毫无保留地骂他个狗血喷头。因为我明白他是人民的公敌,企图动摇他的反动统治。而今天,我能用同样的手法来对付自己内部的官僚主义么?不能。为什么?因为我们有句成语,叫做‘投鼠忌器’,以鼠比官僚主义也许不恰当,但为了说明我们的‘器’和旧社会有本质的不同,我们必须小心翼翼地爱护它,让我还是借用这句成语吧。……我们的社会主义社会制度,是以千百万人的鲜血换来的宝器,我们都有责任保卫它,不能损害它一丝一毫。”^①这段论述强调的是对视为“宝器”的根本制度的“爱护”与“保卫”,艺术的社会批判要以不伤及“宝器”为前提。

《假》剧论争双方在对待“根本制度”的认识和态度上,其实是完全一致的,任何有损这一制度的言行,都会引起高度警惕,产生“权力焦虑”。在论争中,有些反对者即认为《假》剧的斗争矛头是“真心地指向今天我国整个的社会主义社会制度的”,把造成李小璋等行骗和堕落的责任“推给林彪、‘四人帮’时期的黑暗统治,就是嫁祸于今天的社会主义制度,就是改变社会主义,就是反对‘四个坚持’……”^②化名愚氓的论者对此予以驳斥,认为《假》剧等把李小璋们“沉沦、堕落的原因最终归结到社会的根源上”,不是“对社会主义制度的攻击”,而是“捍卫了社会主义制度的纯洁性”。^③为了捍卫根本制度,消除“权力焦虑”,论争双方都提出了自己的“医治”策略。“讳疾忌医”的政治守旧者,要求剧作者心中要有题材的禁区,“不能看到什么就写什么,写了什么就一定要发表,要上演。他首先要考虑这种题材值不值得写,并不是什么题材都值得写的;还要考虑如何写法才好,发表出来是否于人民有利或有害。”^④这是假讨论之名行压制之实,采用的是禁锢言论和思想自由的专制手段。与之不同,政治开明者认为“有病就要治”,而“治之之道”就是要坚持双百方针,逐渐养成“民主的习惯”。^⑤

论争中,双方都按照自己的理路使用“真实性”、“典型性”、“倾向性”等批评概念,但这些概念在使用中并没有多少“文艺”的意味,以之表达的是不太遮掩的政治用心,要消除的是“触及制度”的“权力焦虑”。

二、思想启蒙:政治讽刺与“五四”问题剧精神的重续

《假》剧的第二个精神特质就是在政治讽刺中蕴含现代启蒙主义精神,此种精神特

① 陈白尘《“讳疾忌医”与讲究“疗效”》,《文艺研究》1980年第2期。

② 愚氓《对一个论点的质疑》,《戏剧创作》1980年第6期。

③ 同上。

④ 周扬《解放思想,真实地表现我们的时代》,《剧本创作座谈会文集》,四川人民出版社1981年版,第60页。

⑤ 陈白尘《“讳疾忌医”与讲究“疗效”》,《文艺研究》1980年第2期。

质被看成是“五四”问题剧精神的重续。较早指出《假》剧具有这一精神特征的是董健等,^①而最早提及《假》剧与“五四”新文学精神联系的则是周扬。

在1980年1月23日至2月13日召开的全国“剧本创作座谈会”上,周扬说:“现在有人讲要恢复‘五四’新文学的现实主义传统,要回到‘五四’,这给人一种印象,似乎只有‘五四’时期的文学才是现实主义的,至于后来的什么左翼文学、革命文学,以至全国解放后产生的许多激动人心的革命的社会主义的作品,似乎都不是现实主义的,至少不是那么现实主义的,这种说法是不恰当的。……我们今天的文艺不能退回到‘五四’时代去。”其理由之一是“‘五四’离现在究竟是有半个多世纪了,而且是处于完全不同的两个时代。我们的国家不管经历了多少历史曲折,比起那时来不知前进有多远了。怎么能全部承袭过去的东西呢?……认为‘五四’时期的文学,就整体而言,比现在还高明,那就完全不符合事实了”。理由之二是“我们今天要坚持现实主义的创作道路,要和时代相结合,要有社会主义时代的特征。我们对于‘五四’时期的文艺,要继承和发扬它的优良传统,但也不能全盘继承”。由此,周扬强调“任何时候也不能忘记,我们社会主义国家的革命文艺工作者,是以革命精神来从事工作和创作,用革命的作品来教育和鼓舞人民和青年的。致力于培养社会主义新人的事业,这是我们责无旁贷的”。^②这其实是二十世纪三十年代传入中国的苏联“社会主义现实主义”的老调重弹。周扬要重续的,不是“五四”文学传统,而是左翼革命文学传统。周扬虽然没有直接阐明《假》剧是否具有“五四”现代启蒙精神,但已将《假》剧与“五四”新文学的现实主义传统联系起来讨论,从而开启了一个最具理论意义的思想路径与分析角度。

时隔二十八年,董健等在为《中国新文学大系(1977—2000)戏剧卷》所写的序言中,对《假》剧与“五四”精神的联系及其蕴含的现代启蒙主义精神做了简括而有深度的阐释。董健等认为,“文革”结束之初出现的社会问题剧,虽然“同样是问题剧,所提出的问题的分量和深度是各不相同的。这牵涉到否定‘文革’的分量和深度。譬如那些在‘文革’中一度失去权力的所谓‘走资派’,在恢复官位后,他们当中的不少人对‘文革’的否定也就似乎完成了。他们对‘十七年’中那些导致‘文革’浩劫的深层因素,大体上是一无所思、一无所知的。但具有启蒙理性和现代意识的知识分子、作家,以及那些秉承着‘五四’民主主义传统的干部和理论工作者,则要从文化价值观念和政治制度上去寻找灾难的源头,从而对社会生活和人的处境作出更深入一步的思考和揭示。六场话剧《假如我是真的》在这方面就有了难能可贵的突破,以至于这种突破使得该剧虽然在今天看来决无一点‘大逆不道’之处,但在当时引起的轰动和广泛关注中却超出了

① 参见董健、沙叶新、赵家捷合写的《改革开放时代的中国当代话剧——〈中国新文学大系(1977—2000)戏剧卷〉序》,《中国政法大学学报》2008年第4期。

② 周扬《解放思想,真实地表现我们的时代》,《剧本创作座谈会文集》,四川人民出版社1981年版,第66—68页。

政治守旧者的‘容忍度’”^①。《假》剧“实际上触及了党和国家权力的监督缺失问题。剧作揭开了现行体制下官僚特权阶层与人民大众的矛盾,这一积重难返、十分敏感的政治问题”,这部政治讽刺喜剧“与四十年代的《升官图》(陈白尘)一脉相承,把‘自由的笑声’献给了历史和人民,也把人民对民主权利的要求活生生地表现在戏剧舞台上。这‘笑声’提醒我们:如果掌权者得不到民主制度的约束和监督,腐败只能愈演愈烈,成为社会的不治之癌”。^②如此直白地表达对“自由的笑声”的渴求,对“民主制度”的呼唤,这是前述“剧本创作座谈会”时的周扬们不敢想也不能说的。

在新近的一些研究文献中,论者们承续前辈开启的研究路径,对包括《假》剧在内的沙叶新剧作的现代启蒙主义精神,做了比较深入全面的研究。如学者李伟认为,“沙叶新剧作的现代启蒙主义精神主要表现在对中国社会现实的深刻反思和尖锐批判上,表现在具有独立人格和自由思想的主人公的塑造上,表现在对理想人格的颂扬和对理想世界的探求上。”^③就《假》剧而言,其现代启蒙主义精神主要体现在两个方面:其一,该剧将“矛头直指造成官僚享有特权的体制问题”;其二,该剧“是文革之后第一部‘从文化价值观念和政治制度上去寻找灾难的源头,从而对社会生活和人的处境作出更深入一步的思考和揭示’的、‘触及了党和国家权力的监督缺失问题’的政治讽刺喜剧”。这是对前文所述董健等研究观点的重新申述,论者沿着董健等的研究思路,进一步强调了《假》剧出现的思想史意义:“粉碎‘四人帮’之后,舞台上盛行的‘揭批’戏,基本上和‘四人帮’的‘帮派’戏如出一辙,只是政治方向变了而已。直到《假如我是真的》的出现,才以独有的深度和令当局难以承受的力度从根本上改变了这一局面,从而把新时期的现代启蒙主义思潮大大地向前推进了一步。”^④

虽然不同时期的论者们,从各自的理论需要出发,发掘包括《假》剧在内的沙叶新剧作的现代启蒙主义精神,但不可否认的是《假》剧存在随处可见的与启蒙精神相悖的“精神奴役的创伤”。最突出的有两点:首先,《假》剧作者与其同时代人一样是在“爱护”和“保卫”根本制度的前提下,本着修缮该制度的创作意图来“触及制度”,投鼠忌器,不敢越雷池一步。在论争中,面对反对者的激烈指责,沙叶新曾撰文申述自己的创作意图:“《假》剧只是一个满怀赤子之心的孩子向自己亲爱的母亲提点意见的剧本,也许意见提得过于直率和尖锐,但正因为是向自己亲爱的母亲提,才无所顾忌,才敢于如此的直率和尖锐。”^⑤如此“伦理化”与“矮化”的批判姿态,使其所谓“直率和尖锐”的“提意见”与“现代启蒙”所要求的理性精神是相悖的。其次,《假》剧作者当年曾有浓厚

① 董健、沙叶新、赵家捷《改革开放时代的中国当代话剧——〈中国新文学大系(1977—2000)戏剧卷〉序》,《中国政法大学学报》2008年第4期。

② 同上。

③ 李伟《论沙叶新剧作的现代主义启蒙精神》,周华斌主编《大戏剧论坛 第四辑》,中国传媒大学出版社2010年版,第143页。

④ 同上,第145页。

⑤ 沙叶新《关于〈假如我是真的〉——戏剧创作断想录三》,《上海戏剧》1980年第6期。

的“清官意识”，这体现在《假》剧的戏剧结构与“张老”这一人物形象的设计上。“张老”形象得到论争双方一些人的共同肯定，也受到一些人的批评。对此，剧作者撰文辩解说：“我们试图将张老写成正义的化身，革命传统的代表，我党老干部应有的形象。他的出现，正说明党是‘靠我们自己的力量纠正了错误’。在这个人物身上，最能看出作者的观点、立场和对党的情感。他尽管写得如某些人所指责的‘没有血肉’，但比起生活中那些党风严重不正者，却有更多的人味。假如在我们的现实生活中，在老干部的队伍里，多一些象张老这样的人，那未尝不是一件利党、利国、利民的幸事。”^①历史已证明，制度缺陷是无法由“清官”及其良善的私德来解决的。这种陈腐的“清官意识”有悖于乃至有碍于现代启蒙精神。

三、“类比”有别：《钦差大臣》的“有限借用”与“异类不比”

《假》剧与俄国讽刺作家果戈理的《钦差大臣》(以下简称为《钦》)的互文关系，也是当年激烈争论的问题之一。《假》剧与《钦》剧之间存在着直接的“影响”关系，这是《假》剧作者自己也不否认的事实。《假》剧的创意、题旨、情节乃至人物性格、行为模式与动机等，都留下了《钦》剧影响的深深痕迹。引起论争双方激烈争论的问题，主要有两个：一是果戈理所讽刺鞭挞的俄罗斯农奴社会与中国社会主义社会是否有可比性；二是《假》剧与《钦》剧的相似性。

《假》剧中的中国社会与果戈理在《钦》剧中所讽刺鞭挞的俄罗斯社会是否有可比性，是争论的焦点所在。胡耀邦在“剧本创作座谈会”上发表讲话时，把《假》剧与《钦》剧放在不同时代不同性质的社会背景里。他认为《钦》剧是旧时代讽刺旧社会的成功之作，“果戈理用夸张的、讽刺的手法写了那样一些丑恶现象，对沙皇时代的官场作了深刻揭露，使人感到非常真实。这是典型化的真实，本质上的真实，而不是个别的、偶然的、暂时的丑恶现象的任意凑合和展览。”他强调社会主义的作家“不管写悲剧也好，写喜剧也好，不管写光明也好，写黑暗也好”，都“不能把暂时性的东西写成一成不变的、永恒的东西，而应该反映出历史发展的辩证法”^②，暗示《假》剧等就是在这些问题上没有处理好。《假》剧的反对者和否定者则比胡耀邦说得更为直白，他们认为《钦》剧中的俄罗斯社会是十九世纪的沙皇时代，《假》剧写的是中国二十世纪七十年代的社会主义社会，二者是毫不相干的，而“《假》剧的主要弊病，就是把二十世纪七十年代在中国可能发生的某些人和事，写得更象是十九世纪俄国讽刺作家果戈理笔下的人物和故事。……然而，时代毕竟不同了，这些人的出身、经历、所受的教育和影响，以及生活于其中的环境，完全不同了。在文艺创作中，仅仅抓住事物的共性，忽略事物的个性，想要塑造真实动人的人物形象是不可能的”^③。

① 沙叶新《关于〈假如我是真的〉——戏剧创作断想录三》，《上海戏剧》1980年第6期。

② 胡耀邦《在剧本创作座谈会上的讲话》，《剧本创作座谈会文集》，四川人民出版社1981年版，第26页。

③ 白慧《重提往事论是非》，《上海戏剧》1981年第1期。

《假》剧的支持者和肯定者,也同样认为沙皇俄国和社会主义中国有着本质的区别,是不能简单类比的,亦即“异类不比”。不过,二者虽然本质不同,“相似的现象”、“相同的东西”还是有的,因而在某些方面还是可比的。巴金在《小骗子》中写道:“我想起了一百四十三年前一位俄罗斯作家果戈理写的一本戏《钦差大臣》。提起十九世纪的这位俄国作家,有人今天还感到头痛。可是不幸得很,这位俄国作家的鞭子偏偏打在我们的身上。一定有人不同意我这个说法,他们反驳道:果戈理鞭挞的是俄罗斯封建社会,跟我们社会主义,跟我们‘当今世界上如此美好的社会主义’毫不相干。……但奇怪得很,今天许多人围着骗子打转跟果戈理时代许多人围着骗子打转不是一样地为了私利?……事实上这样的事自古以来经常发生,人们习以为常,见怪不怪,这是为什么呢?……我越想越苦恼,因为我们不能不承认在我们这个社会里还有非现代的东西,甚至还有果戈理在一八三六年谴责的东西。”^①论者李庚与巴金有相近的看法,他说:《假》剧“剧本类比《钦差大臣》可以不可以?是否就是没有区别沙皇俄国和社会主义中国了?我认为:相似的情景有本质的不同。相似的现象却是会有的。封建的东西不会在我们这个有长期封建历史背景,才从半殖民地半封建过来的社会主义国家出现吗?会的,有的。大而言之,我们已经见识了林彪搞家天下,江青想当女皇;‘四人帮’的十年专制,我们恰当的称之为:封建法西斯。小而言之,林彪、‘四人帮’搞‘现代迷信’时那些做法,不也是封建性的东西吗?借用《钦差大臣》的一些手法,意在要人们警惕这里‘还有封建主义一家’,讽刺辛辣一点是可以的。重要的是要指出两个社会不同之处”。在同一篇文章中,李庚肯定《假》剧指出了三点“不同之处”:“其一,骗子不象赫列斯达可夫逍遥法外,而是绳之以法。其二,《钦差大臣》的确是写了一伙混蛋,而这里有干预这个骗局的张老。其三,张老最后指斥少数搞不正之风的人,不象《钦》剧中的市长把矛头指向台下全体高官显要。我以为这些是作者感到痛心,要大喝一声的表现。而不是在说,今天的中国是一百四十三年前的俄国。”^②沙叶新自己也特别在意《假》剧与《钦》剧的联系与区别,他借巴金的话申述说,《假》剧的第一场提到《钦》剧,“这确实是有意为之。之所以安排这样的情节,决不是将矛头指向社会主义的制度,而是要向那些大搞特权的干部指出他们身上的特权思想和作风是和社会主义制度多么的不相容,是一个半世纪以前果戈理就早已谴责过的东西。”^③

如此强调二者的异同,不过是基于“政治安全”或者“政治正确”的考量,其它的所谓理由都是“扯淡”。《假》剧的反对者和否定者,认为《假》剧之所以不成功,不如《钦》剧优秀,就是因为混淆了两个社会的“本质区别”。而具有讽刺意义的是,《假》剧如作者自己所表白的那样,恰恰是太想分清这个“本质区别”,才“有限借用”《钦》剧而不敢走得更远,“不成功”就是很自然的。

① 巴金《小骗子》,《探索集》(《随想录》第2集),人民文学出版社1981年版,第6页。

② 李庚《对剧本〈假如我是真的〉的意见》,《中国戏剧》1980年第3期。

③ 沙叶新《关于〈假如我是真的〉——戏剧创作断想录三》,《上海戏剧》1980年第6期。

在写法上,巴金认为《假》剧“不成熟,有缺点,像‘活报剧’”^①,这个评价显然是不高的。论者谭天名认为:“《假》剧在写法上确实与《钦差大臣》非常相似,作者不但在题辞中,而且在情节里,也有意使观众与《钦差大臣》联系起来。戏里围绕骗子李小璋,也设置了一群今天的干部——从剧团团长、文化局长、组织部处长到市委书记,也是把‘坏东西’都‘集成一堆’加以嘲笑”,但没能做到《钦》剧那样的“典型化”,“《假》剧展现的整个生活画面,是那样阴暗,共产党的干部上上下下都在为私利、为特权而奔忙,他们是如此丑恶、如此可憎,和果戈理时代简直没有什么两样。”而我们今天的时代与果戈理时代有“本质区别”,从《假》剧的“整个形象来看,这种‘本质区别’表现得却很不清楚,很不充分。作者写了一个张老来寄托自己的愿望,这是好的,但张老的形象与其他形象相比,显得很单薄、苍白,好似旧戏中携着尚方宝剑惩办贪官污吏的青天大老爷”^②。“张老”形象的出现正是《假》剧有别于《钦》剧的地方,而在当年的论争们看来,这也正是《假》剧比较失败的地方。

美国学者爱德华·冈恩对《假》剧的评价,要比国内的学者高得多。他认为《假》剧“有如下一些值得注意的现象:一是在这样一出主要是讽刺官僚的剧中创造了一个正面的党员干部的形象,二是那个冒充高干子弟的青年还被构思为想去演一出戏。这样,就突破了直到第五幕还继续存在的果戈理《钦差大臣》的印象。而且,到结尾时更进一步,不是用果戈理的话——‘你们笑的就是你们自己’——向观众挑战,而是召唤观众来在对那个青年的审判中作裁决。这些场面是具有独创性的,表明剧作家是肯定观众的,所以把他们处理成有着聪明正直的判断力的群众。这个剧在其他形式方面也有所创造,如有一场是在幕前和观众中演出的,表现了要想越出过去的自然主义的现实主义去进行试验的那种潮流”^③。

参照域外研究者的学术视点,反观《假》剧及其论争所折射的最近三十年来中国社会、文化、思想乃至戏剧观念的历史变迁,我们或许会有更多一些的新发现与反思。

① 巴金《再说小骗子》,《探索集》(《随想录》第2集),人民文学出版社1981年版,第112页。

② 谭天名《要引导人民正确认识生活》,《文汇报》1981年2月24日。

③ 姜春孟摘编《爱德华·冈恩谈当代中国戏剧》,《戏剧文学》1988年第11期。

纪念戏剧家李龙云专辑

编者前言

李龙云是南京大学戏剧学专业培养出来的中国当代著名剧作家。

李龙云，河北河间人，1948年生于北京。1970年代初在北大荒插队时开始写戏，1978年以丙辰清明“天安门事件”为背景创作的四幕话剧《有这样一个小院》，初步显露其艺术才华并被南京大学录取为研究生，师从戏剧大师陈白尘学习戏剧创作。1981年以五幕话剧《小井胡同》获文学硕士学位。毕业后任北京人民艺术剧院、国家话剧院编剧，相继发表了五幕话剧《这里不远是圆明园》（1982）、大型话剧《洒满月光的荒原——荒原与人》（1986）和《正红旗下》（1999）、《天朝上邦》三部曲《家事》、《国事》、《天下事》（2012）等作品。

李龙云二十世纪的话剧作品大致可分为两类：一类是写北京“胡同”、“小院”里的现实人生与乡风民俗的，一类是写“文革”时期北大荒知青生活的，《小井胡同》和《洒满月光的荒原》分别是其代表作。李龙云的这两类戏剧创作，就像他自己所说的：《洒满月光的荒原》主要“体现了我在文学上的一点追求”，《小井胡同》主要“体现了我对那种带有浓郁地域文化色彩的生活的热爱，体现了我对自己最熟悉的生活的回味与拥抱”^①。前者是“诗”，诗中见“戏”，戏和诗出自心灵的历程；后者是“戏”，戏中有“诗”，诗和戏出自人生的画面。他的创作获得戏剧界的高度评价。

二十世纪末以来，李龙云将其全部精力与心血投入《天朝上邦》三部曲的创作。他在这部作品中对国民劣根性进行了深刻的反思与批判，其审美风格也有新的拓展和深化。剧本以繁体中文在台湾（2006）和简体中文在大陆（2007）先后发表。2007年9月，李龙云又对三部曲进行了重大修改。此后作者仍不断地有所增删，直到2012年4月最后定稿。这里所发表的，就是《天朝上邦》三部曲的最终修改、定稿本。

2012年5月，李龙云决定把《天朝上邦》三部曲的最终修改、定稿本，给母校的《南大戏剧论丛》发表。《论丛》为能够发表自己专业培养出来的剧作家如此优秀的作品而自豪。然而正在剧本发稿期间，2012年8月6日，北京传来李龙云因病不幸去世的噩耗。我们感到非常震惊和悲痛——为南京大学失去一位杰出校友，为中国文坛失去一位优秀的剧作家。

谨以《天朝上邦》最终修改、定稿本的发表，表示我们对李龙云的深切悼念。

2012年8月12日，李龙云病故“头七”

① 李龙云《杂感二十三题》，《戏剧文学》2000年第12期。

《天朝上邦》三部曲

李龙云

前 言

《天朝上邦》三部曲由《家事》、《国事》、《天下事》三部多幕剧组成。其中《家事》系根据老舍先生生前未竟长篇小说《正红旗下》改编。

三部曲的写作萌动缘自 1985 年。嗣后，在相当长一个时期内，我曾长时间沉湎于一百年前的故人故事之中，并为所窥视到的中国人的灵魂而惊讶不已。庚子事变中，联军是从京师东南破城的。城刚破，城西阜成门、西直门一带马上发生了大面积抢劫，而所有实施抢劫者都是中国人。

不仅是平民！更令人震惊的是联军破城前后，形形色色的知识分子，即鲁迅先生二三十年代所说“智识阶级”的“先驱”们的种种表演。那种表演是那么充分、彻底、肆无忌惮，他们几乎是扒开灵魂在展示自己。庚子动乱对他们而言是天赐良机，齷齪的心灵终于绽放成一批畸形花朵。

在我看来，庚子事变中早期“智识阶级”们的灵魂展示，是那样有价值，嗣后的一百年，庚子“先驱”们子孙繁多，绵延不绝，并不断被后继者们发扬光大。只不过，与前辈们相比，后继者们更加不计廉耻，却又更加道貌岸然。“智识阶级”绝不仅仅是寄生在专制政体身上的蠕虫，他们本身就是专制政体的一翼，只不过他们往往是以文人，以教授学者的面目出现的……

1998 年三部曲初稿草就。1999 年第一部《家事》整理完成并交付演出。2003 年春夏之交《国事》、《天下事》整理完成，至此，三部曲全部完成。2007 年 9 月，我对三部曲进行了重大修改，修改集中在《国事》和《天下事》。修改后的《天朝上邦》，无论与 2006 年台湾的繁体中文版还是与 2007 年大陆简体中文版相比，都有着重大区别。

实际上，无论从着眼点还是从主题看，三部曲都应分为两部分：《家事》为一部分，《国事》与《天下事》则属另一部分。前后两部分的区别在于：

1. 《国事》、《天下事》的关注重心已不再是平民，而是一大批形形色色的知识分子。其中既包括一批被中国国民性浸透了的灵魂，如琴圃大姐夫、那二爷、文大爷等，也包括一批“儒”（小恩海）、“释”（朗月大师）、“道”（曹甲三）诸家中色彩极端的人物，更包括鲁迅笔下那批二三十年代活跃在上海滩的帮忙、帮闲、帮凶、西崽、“二丑”、“流氓”

等诸“智识阶级”的前辈与先驱……

2. 对洋教运动及西方传教士对中国影响的再评价。《国事》与《天下事》中的金牧师已不再是《家事》中带有文化间谍色彩的牛牧师,而是一位悲天悯人的传教士。

3. 对义和团运动的再评价。

4. 剧中人已由旗人为主变为汉人为主。

上述四点,以第一条最重要。

刊载在这里的,就是 2007 年 9 月的最终修改本。

我希望在适当的时机,能将后一部分,即《国事》与《天下事》以《三教九流》(上、下部)为题,组织起它们的独立演出。

家 事

——《天朝上邦》第一部

时间 清光绪二十三年(1897年)腊月至三十年(1904年)秋。

地点 北京。

人 物

- 老 舍 晚年的老舍。原名舒庆春,又字舍予。
- 老舍的父亲 官名舒永寿,四十多岁,满洲正红旗旗兵。“面黄无须”,脾气极好。八国联军攻占北京时,战死在南长街。
- 老舍的母亲 四十来岁,满洲正黄旗籍。出身德胜门外土城黄亭子一农家。勤俭朴实,身体好。
- 老舍的姑母 五十来岁。中年孀居之后搬到舒家。脾气极坏。以老姑奶奶自诩,敢与脾气同样坏的大姐的婆母叫阵。
- 老舍的大姐 大号舒静守。比老舍大二十一岁。老舍降生时已出嫁。以忍受婆母的折磨为己任。
- 大 姐 夫 三十来岁。自号多甫。袭职的清廷下级军官——骁骑校。不会骑马。十分无能却毫无痛苦,举家以赊欠为能事,活得快活。
- 大姐的公公 自号正臣,五十多岁。四品顶戴的佐领。身板硬朗,咳嗽起来清亮而有腔有调。对天下大事一无所知,活得与儿子同样快活。
- 大姐的婆婆 五十多岁。蛮横、无理、固执。两腮多肉,永远阴郁地下垂着,像两个装着毒气的口袋。以“不赊东西,白作旗人”为持家格言。
- 二 姐 老舍的小姐姐,十二三岁。聪明懂事。极体贴父母,极畏惧姑母。
- 云 亭 大 舅 三品亮蓝顶子的参领,既没带过兵更没打过仗的武官。年过五十,小辫儿须续上不少假头发才勉强够尺寸。右肩年深日久地向前探着,颇欠英武。
- 福 海 二 哥 大舅家的老二,二十六七岁。说话既俏皮又不伤人,骑术箭术都很出色,但主要的用武之地却是常替一些小瘸子、小罗锅去做“枪手”,替他们赢来武职。
- 多 老 大 男,三十来岁。馋、懒、不要脸。对一切都已失去信心,无论祖宗还是人格,一切都可以出卖。极不虔诚地加入了基督教,狗着洋人^①,欺压百姓。
- 多 老 二 二十六七岁。旗下衙门中的小差人。贫穷而耿直,决不肯愧对祖宗,与哥哥多老大仿佛隔着教。
- 老 王 掌 柜 男,五十多岁。山东人,便宜坊肉铺的掌柜。正直、有良心。对洋教、洋人、洋货均十分厌烦。
- 王 十 成 王掌柜的儿子,不到二十岁。长得像棵小松树。义和团团民。倔犟、耿直,终于被杀。
- 定 大 爷 官印定禄。祖上是满族大员、家财万贯。刚满二十岁,而自称霜清老人。联军进城,蒙受奇耻大辱,后出家为僧。
- 博 胜 之 男,三十来岁。旗兵最下级军官。不会打枪。酷爱养鸽子,肯用老婆去换一对蓝乌头。眼神极不好。

^① 勾结、仰仗洋人。

小博胜之 男,十五六岁,却装了一脑子的孔孟之道。

索老四 男,二十多岁。旗人。身有残疾,一条腿稍短。托福海二哥做“枪手”补上了缺。嘴能说。

查二爷 男,二十多岁。小罗锅。但“身残志不残”,人极倔犟。欲托福海二哥做枪手,补缺吃钱粮。

牛牧师 男,三十来岁。自认为来自美国,理应受到尊重。典型的“西方中心主义者”。看不起中国人,尤其看不起多老大那样的中国人。一脑袋稀疏的黄头发。咳嗽起来“咔咔”的,像卡着根鱼刺。

老白姥姥 名满九城的接生姥姥。五十多岁,白而矮胖,干净利落。

中国牧师 男,四十多岁。极有教养。

清兵兵丁若干。

华人教民若干。

第一场

时间 1898年腊月。

地点 北京西城小羊圈胡同舒永寿家中;距舒家一里多地的老舍大姐的婆婆家。

幕启

[舞台中央的灯亮了。

[晚年的老舍从舞台深处走来。

老舍 我出生在1899年,也就是清光绪廿四年的腊月。我们的家谱已不可考,单知道是满族舒穆禄部的后裔。舒穆禄部历史上最有名的人物叫扬古力,他是清王朝的开国元勋之一。然而,近三百年的养尊处优,混到父亲这一辈,已混成月饷只有三两银子的马甲。我们赶上的是大清王朝的残灯末庙……《正红旗旗下》是一部自传体小说,一部在我生前没能写完的小说。小说前后琢磨了几十年。1961年,我终于拿起了笔……

[舞台左侧的灯亮了。

老舍 故事从两位老太太说起。一位是我大姐的婆婆……

[场灯亮起的同时,台左传来一个老太太非常响亮的咳嗽声:“咳咳——咔咔咔咔咳
咔——咳咔——噗!”

老舍 (眼盯着老太太)听听!这顿咳嗽有多么舒展!多么霸道!

[大姐的婆母盘腿坐在炕上。她耷拉着脸,手里一根长长的烟袋,双眼阴郁地盯着炕沿,仿佛端着早点侍立在她身边的儿媳根本不存在似的。

老舍 倘若赶上她不痛快,她的咳嗽就会变成一种示威!甚至可以说是在向整个世界谩骂!

[大姐婆母的咳嗽开始了新一轮:“咳咳咔咔——咔咔咔咔!”她的眼皮始终耷拉着,终于,十分不耐烦地用烟袋锅敲了敲炕桌的桌面,指示儿媳把早点搁下!

老舍 时隔六十多年了,只要一想起她来,我首先想到的是她的眼睛。那是一双何等毫无道理的眼睛啊!见到人,不管她是要表示欢迎,还是马上冲杀,她的眼总是瞪着。她的两腮多肉,永远阴郁地下垂着,像两个装着毒气的口袋。

[大姐的婆婆开始喝粥。

老舍 她什么都不懂,尤其不懂该怎么过日子。

[此刻，那碗粥已喝到高潮，粥碗在她嘴边转动着，无拘无束，山摇地动。

老 舍 我所说的两位老太太，另一位，是我的姑母……她爱玩梭儿胡，赢了钱她会低声哼几句二黄……

[舞台另一侧的灯亮了。

[舒永寿家中，姑母盘腿坐在炕桌前。桌上散乱地摊着几摊纸牌。她嘴上叼着一根一尺来长的烟袋，两只手清点着面前的一小堆铜币，嘴里轻声哼唱着。

老 舍 从模样看，姑母长得相当秀气。可惜，她的脾气极坏！她专在鸡蛋里边找骨头。丈夫去世之后，姑母搬到我家。虽说各过各的日子，她可是以大姑子的名义支使我的母亲，给她沏茶灌水、擦桌子扫地，名正言顺，心安理得……

姑 母 (哗啦把手里的铜子扔在桌上，从嘴角拔出高翘着的烟袋)小子！不是我跟你抬杠！让你说！一个大姑子，她要是不欺负兄弟媳妇，她还配叫大姑子吗？啊？她算什么大姑子！

老 舍 对！您说得对！连兄弟媳妇都不会欺负，她算什么大姑子！不过，姑姑，有一件事儿，好几十年我没弄明白，我的父亲，一个堂堂正正的旗兵，肩负着保卫皇城的重任，每月不过才领三两银子。凭什么我的姑父，一位唱小生或唱老旦的，还可能是汉人，居然会立下那么大的军功，给您留下好几份钱粮呢？

姑 母 (低头玩着纸牌，似乎仍沉迷在自己的思维里)舒家修下我这样的大姑子，是你们一家子的造化！换个人！换个人你试试！像你大姐的婆婆，一对大酸枣眼，那个老梆子！

[此时，舞台另一侧，大姐婆婆的粳米粥已经喝完。刚刚坐直了身子，她开始打嗝！打嗝的声音颇为洪亮！

姑 母 (极轻蔑地)哼！你别看她口口声声父亲是子爵，丈夫是佐领，儿子是骁骑校。她箱子底儿上没什么沉重东西！那个老东西！她好吃！你瞅她那大胖脸！

老 舍 那倒是。她可不是有钱才要吃好的。不！没钱，她会以子爵女儿、佐领太太的名义去赊！她不光自己爱赊，而且颇看不起不敢赊、不喜欢赊的亲友……

大姐的婆婆 你呀！小子！不是我瞧不起你，(斩钉截铁)不赊东西，白作旗人！活到一百岁，你也是白活！（接着长长地又打了个嗝，随手抄起了长烟袋）

[大姐及时地走过去装烟，接着吹起一支火纸捻儿。

姑 母 (十分嫉恨地)老梆子！谱儿真大！（忿忿地）哼！我算咂摸透了，你越忙活，她越会给你添活儿。那个老梆子的手，除了往嘴里塞东西，断不肯轻易动一动！老东西！她怎么想的，我看到她骨头里！她会说，娶了儿媳妇就再也用不着雇佣女仆，儿媳妇一进门就该累死！女儿本来就是赔钱货！

大姐的婆婆 对喽！老姑奶奶，您呀，您这才是几句明白话呢！（双脚极利索地磕磕鞋跟上的土）媳妇！递我个枕头！唉！……上了岁数，精神头到底比不了你们年轻人了……

[片刻之后，大姐婆婆的鼾声响了起来！鼾声响亮、均匀，像咳嗽与打嗝一样骄横跋扈，气势凌人。

[舞台左侧的场灯暗了下去。

[舞台右侧的光区里，姑母十分无聊地吸着兰花烟，光区浸润开来。

[此时，从舞台深处传来的卖糖瓜与关东糖的吆喝声越来越起劲，洪亮而急切。远一点的地方，稀疏的爆竹声由远变近，由稀变稠……

老 舍 我的准确出生时日，是腊月二十三。依夏历，这一天俗称小年下。而申时尾酉时初，

也就是我所降生的那个时辰,恰恰是全北京的人,包括皇上和文武大臣,都在欢送灶王爷升天的伟大时辰。

[街上的爆竹声连成一片,花炮的光亮冲破夜空,一闪一闪……

老 舍 灶王爷上了天,我却落了地,这引来了姑母极强的妒意。更可怕的是,母亲生我时似乎是中了煤气,生死未卜。而父亲又恰在皇城值班。这非但没引来姑母的同情,反而加重了她的烦躁……

姑 母 (立在八仙桌边,一脸怒色,黑白分明的双眼变得寒光四射,诅咒着)贼秃子!早不来,晚不来,偏这节骨眼儿上来裹乱!(对着空空的外屋)一个人都没有!哼!到了祭灶的时辰,全家居然没有一个男人!像过日子吗?啊?像过日子吗?(一只手哗啦把桌上的纸牌胡噜到地下)一个人都没有!

[二姐掀开门帘,匆匆从里屋奔了出来。

姑 母 (走到灶王爷面前,极轻蔑地翻了灶王一眼,极不严肃地打了个“问心”,几乎是咬着槽牙)一会儿我就烧了你!你瞅着的!

[二姐吓得只是轻声叫着:“姑姑,姑姑!”

姑 母 你!赶紧打主意!是去石虎胡同请接生姥姥,还是去叫你大姐!(嘴上的烟袋锅斜翘着往产房一指)我可把丑话说在头喽,这里头可没我!出了错儿,算你的!

[姑母手里的洋火“嚓”地点着了烟,浓浓的烟团徐徐弥漫开来。

[灯暗。

[鞭炮声中,场灯亮了。

[大姐婆婆家。

[大姐的婆婆一条腿耷拉着坐在太师椅上,叨着烟袋,听着窗外的花炮,怒火在阴燃,很快即将爆发。

[舞台一侧,大姐的公公正和儿子在院里放花炮。老爷儿俩都脱了长袍。老头儿换上一件旧狐皮马褂,不系纽扣,而用一条旧布裕包松拢着,十分潇洒。大姐夫呢,年轻火力壮,只穿着小棉袄,直打喷嚏,而连说不冷。

老 舍 二姐跑到大姐婆家的时候,大姐的公公正和儿子在放花炮。生活的意义,在他们父子看来,就是每天要玩耍,玩得细致、考究、入迷。是的,他们老爷儿俩到时候就领银子,终年都有老米吃,干吗注意天有多么高,地有多么厚呢?今年,他们负债超过往年的最高纪录。腊月二十三过小年,他们理应想一想怎么还债,省得在年根底下让债主们把门环子敲碎。没有,他们没有那么想。大姐婆婆不知由哪儿找到一点钱,买了头号的大糖瓜,带芝麻的和不带芝麻的。两位男人也不知由哪儿弄来一点钱,都买了鞭炮……

[老爷儿俩的鞭炮进入一个高潮:鞭声先起,清脆紧张。接着,儿子放单响的麻雷子,父亲放双响的二踢脚,有板有眼:噼啪噼啪,咚——当!

[放完一阵,父子直起身,凑到一起,相视微笑。

大姐的公公 多甫!多甫!(欣喜得像喘不上气儿来似的)看看吧!看看咱们这两下子吧!

大 姐 夫 咱们爷儿俩放炮仗的技巧,四九城能找到第二份儿不?找不到!街坊四邻都看着咱们哪!

大姐的公公 (生怕话被谁抢了去似的)多甫!你记住吧!咱们爷们儿,讲别的不行,要讲吃喝玩

乐，天下第一！

[大姐夫响亮地打了个喷嚏，左手极俏实地又捏起根二踢脚。

[二姐惴惴不安地站在舞台一侧，目光里闪动着泪花。

二 姐 亲家爹！我妈她好像是中了煤气……

[不管二姐说什么，中间都夹杂着麻雷子与二踢脚。佐领与骁骑校仍在专心致志地放着鞭炮。

大姐的婆婆 (仿佛听见了)中了煤气？(声音足以压倒鞭炮)是嘛，你们穷人总是不懂得怎么留神，大概其喜欢中煤毒！哼！看起来呀，亲家母这条命，非我亲自出马不成了！(极沉着地把烟袋锅磕了磕，开始解大襟的扣子，预备换衣裳)

[恰在此时，街门口响起了十分不客气的敲门声，门环子发出咣咣巨响。接着，不待主人做出反应，街门哗啦一声被推开了！一群要债的同时涌进门里。

大姐的婆婆 哟！要账的！没到年根儿底下就堵家来啦？！砸明火呢你们？！少家教的东西！

烧饼铺的伙计 谁少家教？欠债还钱，不应该吗？

大姐的婆婆 你们听着！我是子爵的女儿，佐领的太太，(眼珠子瞪得小包子似的，嗓音十分洪亮)娘家婆家都有铁杆儿庄稼，俸银俸米到时候就放下来，欠了日子欠不了钱！你一个卖烧饼的，也敢跟我瞪眼珠子！

烧饼铺的伙计 (毫不示弱，手一指对方的鼻子)吃了烧饼不还钱，怎么，还有理吗？我们是小本买卖，照这么下去，往后连块冻豆腐都没人再赊给你们！(脸冲另几位要债的)走！明儿这时辰，再来！

[几个人气哼哼地走了。

大姐的婆婆 (恼羞成怒)好！好小子！打这儿往后，我要是再赊你一个烧饼，算我没人味儿！明儿谁要是再提吃芝麻酱热烧饼，我就找个没人的地方撕自个儿的嘴！(咬牙切齿地)撕！使劲！你瞅着的！

大姐的公公 (手里捏着一根二踢脚凑了过来)太太，刚才那拨儿，那是干什么的？(眯起眼望着远去的要债者的后脊梁)我瞅那个细高挑儿那两步走儿，像是柳泉居跑堂的……

大姐的婆婆 (怒不可遏)干什么的？要账的！

大姐的公公 (恍然大悟)噢，怪不得呢，(抹了一把脸上的唾沫)我这儿还正纳闷儿呢，心说，我今儿没叫饭呀？！

[大姐夫肩上搭着一挂小鞭；一手捏着根麻雷子，一手捏着香火走了过来。

大 姐 夫 (打群架似的)谁呀？怎么碴儿？想动手儿怎么着？

大姐的公公 (极轻松地)一群要账的。

大 姐 夫 噢，要账的呀！(马上变得十分轻松，转对母亲)您呀，犯不上跟他们治气！您记住喽，一个要账的；一个要饭的，这两路东西，没一个懂规矩的！明儿跟他们掌柜的说说，再这么堵着门儿要钱，就决不再上他们那儿赊东西！看他们的买卖怎么做！

大姐的婆婆 (脸上的毒气口袋颤动着，手中的纸捻儿指点着丈夫与儿子)你们，你们俩！一对儿不要脸的东西！(眼珠子瞪着佐领，像数落儿子似的)除了养鸟、票戏、干炸丸子，你还会什么？！一个卖烧饼的，平白无故就敢跟我瞪眼珠子！哪个子爵的女儿、佐领的太太像我赊东西这么费劲！弄得买把儿香菜都敢跟我要现钱！家里大事、小事，哪一样不得是我？！你一丁点鲜亮主意拿不出来！我早说过，家里的房契不早早地押出去，搁在那儿干嘛？不是我，一辈子你们俩也想不到这一层！

[在太太的叫骂声中,大姐公公一声也不出,只等到她喘气的时候,才用口学着三弦的声音,给她弹个过门儿:“登根儿哩根儿登。”]

老 舍 艺术的熏陶使亲家爹在叫骂声中能找出自慰的办法,所以他永远快活……

大姐的婆婆 (手一指丈夫)他?他那是没皮没脸,没羞没臊!

大姐的公公 (脸冲着老舍)我不能为这点事喊哑了嗓子!

大姐的婆婆 (恼怒中气派变得极大)你们这群!(指骂的范围由人间而殃及神佛)你们这群!吃着我的蜜供、鲜苹果,可不管我的事,什么东西!(眼瞪着灶王)吃了我的糖,到天上多说几句人话,别不三不四地顺嘴胡扯!

大姐的公公 (像碰上了清官似的,急于要把自己的意思表达完,脸凑到老舍面前,声音急切地)我有嗓子!我能唱!咱们旗人,有的王爷会唱须生,有的贝勒会唱《金钱豹》,不少满族官人由票友下了海成了角儿……我现在,都是因为钱紧,把我拿住了。你瞅着的,早晚有那么一天,早晚!我要把祖宗留下的家产,一个毛儿不剩,都把它典出去!我要组成自己的票社!不论哪家亲友孩子满月,还是给老太太办生日,我要车马自备、清茶恭候地唱那么一天或一宿,耗财买脸、鳌里夺尊、誉满九城!

老 舍 亲家爹虽说是武职,四品顶戴的佐领,却不大爱谈带兵与打仗。我曾问过他是否会骑马射箭,他的回答是先咳嗽了一阵,而后马上接着抒发他的抱负……

大姐的公公 别的不说,您先听听我这咳嗽!这么清亮,这么有腔有调,甭说内行,外行一听也能猜出,这至少得是四品官儿!这条嗓子!好嘛,为芝麻粒儿大点的小事儿,跟老娘们儿起火、拌嘴,弄得塌了中?那,捧我的那帮朋友谁还有心再活下去?

[一直站在院子里的二姐,像到了外国似的看着眼前这一切,再也克制不住,哇的一声哭了起来。]

大姐的公公 哟!这不是二姑娘吗?!(突然在二姐的哭声里发现了什么,走了过去)二姑娘,(极认真地)你的膛音儿可挺亮!大嗓儿小嗓儿都有立音儿!

[此时,大姐婆婆已打扮停当,二把头上扛起了那个小牌楼似的家伙。手里一个手绢拴成的小包袱——内装数枚红枣。]

大姐的婆婆 (极有气魄地咳嗽了两声,接着大喇叭似的嚷了一句)你们俩!听清楚喽!供桌上的糖瓜我可有数!四个带芝麻的,四个不带芝麻的!把我当成傻子?哼!我比谁都不傻!(迎着街门走去)

[灯暗。]

[街上,祭神的花炮多了起来。胡同里,每家都在剁饺子馅儿,响成一片。]

[舞台深处恰在此时传来了一阵婴儿响亮的啼哭。]

[舒永寿家中。]

[大姐的婆婆与姑母脸对脸地盘腿坐在炕上,俩人都是耷拉着脸,屋内的空气十分紧张。舞台另一侧,大姐把刚降生的小弟弟揣在怀里。]

老 舍 我生下来,母亲昏了过去。大姐的婆婆躲在我姑母屋里,二目圆睁。可能是话不投机,她的手气得微微发抖。

[姑母老练地点起兰花烟,把老玉烟袋嘴儿斜放在嘴角,眉毛挑起多高,准备挑战。]

大姐的婆婆 (把烟袋从嘴角挪开,两腮的毒气肉袋一动一动的)老话说,偏方治大病!

姑 母 (开始进攻)生娃娃用不着偏方!

大姐的婆婆 那也看谁生娃娃!(心中暗喜已到人马列开的时机)

姑 母 (从嘴角撤出乌木长烟袋,用烟锅子指着客人的鼻子)谁生娃娃也不用解煤气的偏方!

大姐的婆婆 老姑奶奶!(故意称呼对方一句,先礼后兵)中了煤气就没法儿生娃娃!

姑 母 (用袄袖子抹了抹喷到脸上的唾沫星子,烟袋锅子一指身边的白铁炉子)几个破枣,烤得糊了吧唧的,弄得满屋子牲口棚味儿,治病?好人都得熏出毛病来!

大姐的婆婆 好!说得好!(气得直哆嗦)老话儿讲,官儿不打送礼的!几个破枣儿?瓜子儿不饱是人心!老姑奶奶,今儿咱们把话说到这了,我就不能不跟您较较真儿!我这人,不势利眼!不一门心思往上走亲戚!

姑 母 一门心思往上走亲戚,那叫狗眼看人低!

大姐的婆婆 说得好!不客气地说,咱们两家结成亲家,我是看在你们姑娘大舅的面子上!要不然我,一个子爵的女儿,佐领的太太,会找个穷旗兵的闺女作儿媳妇?姑娘她大舅,亮蓝顶子!正三品!

姑 母 (毫不示弱)亲家母!(同样顶备一次先礼后兵)亲家爹是几品?(极轻蔑地伸出四根儿手指头,咬人似的)四品!早就知道你憋的什么主意!实话告诉你,我们姑娘过门那天,我的主意!大舅亲自作送亲老爷!并且约来另一位亮蓝顶子、两位红顶子!两蓝两红,都戴着花翎。我们那送亲队伍……

大姐的婆婆 哼!两蓝两红?实话跟您说,甭两蓝两红!约四个一水儿的红顶子来迎亲,我都费不着一丁点事儿!佐领劝我,佐领混蛋!佐领认准你们撑死喽也凑不起一拨像样的送亲人马!(一只拳头捶打着胸口)我的主意!就邀四位五品官儿!省得把你们吓坏喽!

姑 母 (一下子从炕上站了起来)把我们吓坏喽?把我们吓坏喽?说出来吓死你!我们老头子在世的时候,二品!

[两个老太太互相用烟袋锅子指着对方的鼻子,凶狠地吵叫了起来。

老 舍 在这激烈的唇枪舌剑之际,大姐把我揣在怀里,一边为母亲的昏迷不醒而落泪,一边又为小弟弟的诞生而欣慰。二姐立在外面屋里,低声地哭了起来。

二 姐 (边哭边害怕地小声叫着)姑姑!姑姑!

[灯暗。

第二场

时间 前场第二天的上午。

地点 舒永寿家中。

幕启

[老舍的母亲倚靠着被褥,坐在炕上。身边,襁褓中的老儿子正在酣睡。

老 舍 按照那个年月的规矩,不但姑娘出阁的时候,须由娘家人陪送四季衣服、桌椅板凳,乃至茶壶痰桶和鸡毛掸子,而且在姑奶奶坐月子的时节,娘家人还须派人来服劳役。这足以证明,姑娘的确是赔钱货。果然,第二天早上,受大舅妈的派遣,二哥福海早早儿地来到……

[二姐飞跑进门。

二 姐 二哥来了!大舅妈家的福海二哥来了!

[福海二哥左手一个食盒,右手一个蒲包,步履轻盈地走上舞台。

[姑母手里拿着烟袋迎出房门。

姑 母 哟! 老二!

[福海二哥看准了人,俯首急行两步,一趋一停,毕恭毕敬:“姑母,您好!”而后从容收腿,挺腰敛胸。

老 舍 在亲友中,二哥福海到处受到欢迎。论学习,他文武双全,论文化,他是满汉全席。他的骑术、箭法都很出色。可是,他的本领只足以叫他去当枪手,替崇家的小罗锅或明家的小瘸子去箭中靶心,挣来钱粮。

姑 母 (极赞赏地看完福海请安的全过程)怎么样啊? 老二!

福海二哥 (极爽快地)听您的吧! 老太太!

姑 母 好小子! 四吊钱的锅儿!(急不可耐地)我屋里候着去了!

福海二哥 (一见老太太认了真,匆匆上前拦住)哟! 姑姑! 您还真是急脾气! 改天我来陪您怎么样? 陪您玩个痛快! 我今儿个呀,南城那边有点事儿! 急事儿! 我得去帮一个朋友看棺材!(略带愁烦地嘬了嘬牙花子)这些日子,事情压得我,好劲! 转不过磨来! 头两天,东城一档子! 正翁给我揽的差! 索家老四,腿脚有点不利索,要补缺当兵吃钱粮,让我去替他当枪手……

[恰在此时,大姐的公公正翁出现在舞台一侧。像往常一样,手里提着四个鸟笼子。

[正翁身后,跟着一个二十多岁的小瘸子。小瘸子左手一个蒲包,右手抱着一双黑缎子面儿的粉底靴子,风摆荷叶一般摇上了舞台。

正 翁 (非常清亮地、有腔有调地咳嗽了一声)老二! 瞧瞧我把谁带来了?! 稀客! 涤翁家的四少爷!

福海二哥 哟!(吃力地琢磨着)瞅着面善,我还真眼拙了……

索 老 四 (疾行两步,非常别致地请了个安)二哥! 我是老四! 索老四呀! 我爸爸,索涤生,四品,亮蓝顶子,镶白旗的……(始终没期待到那种故人相逢的热烈)二哥! 甭那么费劲地琢磨了! 咱们哥儿们,没见过面儿。我爸爸跟正翁,还有令尊大人云翁,都是过得着的朋友……(发现对方仍未想明白自己的身份,手一指下身)我这不是腿脚有点不利索吗?! 前些日子,劳您的大驾,顶着兄弟的名字,又骑马又射箭的……想起来了吧?

福海二哥 (恍然大悟)噢! 噢噢!

索 老 四 (变得更加热情,把手里的靴子往上一举)二哥! 拿着! 一点小意思!(见对方拼命推辞,凑上去,捂住半拉嘴)二哥! 告诉您个喜讯儿,咱们那点事儿,拿下来啦!(再次举起靴子)您可不能再推! 再推可显着咱们哥们儿外道啦! 咱们几家,云翁、正翁,这是多少辈子的交情了! 好嘛,又骑马又射箭的,忙活得身上又是土又是汗的,一双靴子,几个大呀!

正 翁 老二! 接过去吧! 涤翁他们爷们儿,都是外场人儿! 今儿老四一直追到护城河,非拉我领他来见你。老四,(用下巴颏指指蒲包与靴子)头一个月的饷银,都干了这个了吧?

索 老 四 头一个月? 正翁,您说什么呢! 头一年的饷银,全都提前赊着花出去了! 打这往后,月月有饷,到日子口儿就上衙门领银子。春秋两季,到库里去领老米。咱们这是铁杆庄稼! 再也不用管天有多么高,地有多么厚!(无限感慨地)买卖地儿里赊东西,这主意可太好啦! 换了咱们旗人,谁也想不出这么鲜亮的主意! 二哥! 我谢谢您了! 谢

谢谢您了！您给我弄了个第二名！（伸出一只大拇指）您这骑术箭法！您是这个！我三舅家的老大，忙活了得有半年多，临了(liǎo)弄了个第三十五！直到今天，看见我他就挂劲……

正 翁 （深表赞同地）那是啊，第二跟第三十五，差多大劲呢！

索 老 四 二哥！我这人，正翁知道我，两个字儿，要强！骑马射箭上校场，要不是赶上那两天闹眼，原本不想惊动您。虽说咱们这两条腿，有一条稍微差点尺寸，其实也就差无几的一点儿尺寸！可是，骑在马上，一点儿都瞧不出来！原本打算我自个儿上，行头我都预备好啦！可是，闹眼！二哥，闹眼！眼上净眇目糊，箭不能射啦！可是，二哥，您放心，兄弟决不会给您丢人！打这儿往后，我呀，见天见吃饱了喝足了没第二件事，一个字儿，练！我得把自个儿的身子骨儿、自个儿的武艺，弄得跟岳飞似的！您瞅着的！

福 海 二 哥 老四，四兄弟！我这人说话，嘴直。依着我，就凭咱们这两条腿，骑马射箭，咱们暂时先放一放……

索 老 四 不，二哥！我这人，要强！再有呢，（捂起半拉嘴，手一指自己的腿）这点事儿，您呀，千万别到外边去说！我倒没什么，我是怕外边都知道您有这么好的骑术箭法，全找您来了！您劳不了那神！什么人没有啊？！真有脸皮厚的！拄着棍子的，架着拐的，就连罗锅，都敢来找您！请您去当枪手！您哑摸哑摸这里头这点事儿吧！（把靴子塞到福海手里）二哥！拿着！兄弟先走一步啦！我这就去练！我呀，托庆王府的秀泉，秀把式帮我挑了一头骡子。骡子老实。我让他找了一头个头儿小点的、脾气和气点的。等把骡子练利索喽，我再试着步地往马身上挪！（双手一抱拳）正翁，二哥，咱们校场上见！（风摆荷叶似的下去了）

正 翁 三军可夺帅，匹夫不可夺志！（望着索老四的背影，情不自禁地赞叹着）索老四这孩子，有出息！

福 海 二 哥 （气得直嘬牙花子）他！就凭他！冲锋打仗？！（冲正翁一揖）正翁，不是我驳您的面子，下回，您可千万别再给我揽这路事儿！

正 翁 老二，你呀，迂！成千上万的军队，掺上一个半个腿脚不利索的，显都不显！再者说，大清国，天朝上邦！打仗？跟谁打仗？洋人是什么东西？洋人无非是贪点小便宜！缺什么，让他们点儿！哄孩子似的就把他摩挲顺了，打不起来！

福 海 二 哥 甭说您，就是我亲爸爸再给我揽这路事儿，我也照样回了他！
[恰在此时，福海二哥的父亲——云亭大舅走上舞台。大舅父的身后同样跟着个年轻人。与正翁不同之处在于，这个年轻人不是瘸子，而是个小罗锅。]

云 翁 老二！（手往查老二身上一指）查二爷家的老二，想补缺。查二爷瞧得起咱们，头一个就想到了你……

福 海 二 哥 （像没看到眼前的一切似的，一抱拳）正翁，几位！我有点急事儿，先走一步啦！

云 翁 你有急事？那，（手一指查老二）这事儿怎么办？放着正事你不办……

查 老 二 （与小瘸子不同，有着极强的自尊心，嘴角泛起冷笑）云翁，既然二哥忙，兄弟就不难为你们爷们儿了。（双手一抱拳）

云 翁 （急了）难为谁啦？有什么为难的？！（一把拉住查老二）替你办也是办，替别人办也是办！朝廷一共多少份钱粮，是个死数；一份钱粮多少银子，同样是个死数！给了谁也是那么多个数！（手一指儿子）他会什么？！不就会骑骑马、射射箭吗？他要没这两下子，咱们凭什么找他？！

查老二 (自尊心似乎已受到极大伤害)云翁!老话说,人受一口气,佛受一炷香!只要二哥露出一丁点儿不痛快,我查老二决不强人所难!云翁,不是我这人狗食,咱们旗人,什么都可以不要,就是不能不要脸!(极委屈地叹了口气)唉!(仰天长叹道)可惜呀!我查老二这满身的学问!乾隆年间,宰相刘石庵,人称刘罗锅子,那是多大的罗锅呀!后脊梁跟扣着个小砂锅儿似的,不是照样安邦定国吗?云翁!说句不怕掉脑袋的话吧!咱们大清朝,八旗取人的老规矩要是不改一改,那是非亡不可呀!怪不得岳飞动不动就唱《满江红》呢,他那点滋味我算是咂摸透了,他屈呀!(一甩袖子,走啦!后脊梁上那个“小砂锅”随着上肢的扭动,一晃一晃地煞是别致)

云翁 (极力拦阻着)老二!老二!(无奈查老二已出离愤怒,终于拂袖而去。望着查老二的背影,由衷地赞叹着)这孩子!啊!多大的志向!他这是宁折不弯啊!

福海二哥 (忍无可忍)您要是连他这路身板儿,都说成宁折不弯,我可不能不跟您抬抬杠了!他那后脊梁跟扣着个小砂锅儿似的!

云翁 顺者为孝,懂不懂?!为官多年,我会不如你?!咱们那军队里什么样儿的没有呀?!我要是带兵,我就专拣这样儿的!痼疾瞎狠,打起仗来,更敢下手!带兵跟养蝻蝻儿一个理儿:缺一抱爪儿、少个水牙,咬上就不撒嘴!(十分失望地)老二,你呀,隔着头二年,我要不是走道儿老这么脚底下打飘儿,我就去替他把这点儿事儿办喽!

福海二哥 (手里捧着那双靴子,孤独地站在舞台中央)怪不得英法联军直入公堂地打进北京,烧了圆明园!凭着吃几份儿钱粮的寡妇,凭着这些小罗锅、小痼子,和正翁那样的佐领、多甫那样的骁骑校,怎么能挡得住敌兵呢!(抬腿要走)

云翁 你上哪儿?查家、索家可都是跟咱们多少辈子的交情了。于私,朋友张一回嘴,断不该驳朋友面子。于公,旗兵补缺可是朝廷大事!甭管什么样儿的,总得让军队凑够了手吧?!

福海二哥 我今儿真有急事儿!不是说了吗?我得去帮一个朋友看棺材!博二爷,博胜之,老婆上吊啦!

云翁 (极不以为然地)一个老娘们儿上吊算什么大事!

姑母 好好的,平白无故,不会上吊!不是什么正经人家!

福海二哥 (急忙解释着)不!不不!人家儿可是正经人家儿!博二爷,在南城出了名儿的人品好!学问也好!老婆呢,人性也不错,就是心眼儿小点,赶上点不顺心的事儿,上吊啦!(发现不说清楚走不了)它是这么回事,博二爷呀,喜欢鸽子,拿老婆换了一对蓝乌头!那对蓝乌头,嗨,漂亮,跟小凤凰似的……

云翁 (极有城府又带有几分轻蔑地)博胜之,哼!算不过账来!正翁,人家正翁,半年的俸禄!就半年的俸禄!换回一只白家雀儿!四九城的大茶馆,嚷嚷动了!浑身雪白,一根杂毛没有!博胜之,一对蓝乌头就把老婆出了手?值吗?不值!

[恰在此时,博胜之博二爷气急败坏地走上舞台,他的小脸气得煞白,手里拿着两方小手绢拴成的两只小包裹。那对用老婆换来的蓝乌头栖身在小包袱之中。

博胜之 二哥!

福海二哥 哟!博二爷!您怎么来啦?!

博胜之 (眼睛上都是眵目糊)二哥!屋里这都是谁呀?我这几天可闹眼。有上岁数的没有?(一眼看见了屋子当间的火炉子,走了过去)这是谁呀?坐在这儿?想必您辈分儿最大!我这一下儿,可全有了!(冲着火炉子疾走两步,一趋一停,单腿一跪,动作十分

四至地请了个安)

福海二哥 哟!那是火炉子!(匆匆迎了上去,搀起对方)博二爷!弟妹的事儿,都听说啦!我这儿正说要过去呢。兄弟,您可得挺住喽!

博胜之 二哥,瞧不起兄弟?!(斩钉截铁地)男儿有泪不轻弹!博胜之,五尺高的汉子,刀搁在脖子上,不会眨巴一下眼睛!二哥,不是兄弟夸嘴,兄弟一个眼泪没掉!

福海二哥 好,那就好……

博胜之 事儿,原本都挺圆满,一切都是照咱们旗人的老规矩。您弟妹一咽气儿,马上,正屋,一个木架子,支起太平床!咱们不能像没规矩的人家似的把人停在炕上。身上穿的,必得都是棉的,或七或九,丧事用单儿不用双。铺的盖的,最里边贴身一层必得铺黄盖白,取个铺金盖银的吉利。入殓三天,喇嘛诵经。至六十天,烧船轿。轿有一金一银,供您弟妹踏踏实实地冥渡。居丧三年,让您侄子我那儿子守制,我叫他兔崽子裤腰带上拴根麻绳子。见天见,喝粥、老腌萝卜、咸菜,三年不带差样儿的!大不了给他点熟疙瘩,一丁点香油不许搁!我是揪着他脸上的一块肉嘱咐他的!烧活,预备车马楼库,光院子就打谱儿糊四五个。活着时候老嫌住的窄憋,这回让她宽绰豁亮一回……

福海二哥 (并不十分激动地赞同着)规矩都对呀!

博胜之 可是,二哥,您听清楚喽!可是!老丈人,混蛋!

福海二哥 老丈人混蛋?

博胜之 混蛋!刚才,在棺材铺,差点儿跟我动了手儿,拿脑袋撞我!他要出钱!他出棺材钱?我那点安排,哪点儿对不住你们姑娘?寒碜我!不瞒您说,兄弟手底下快了一步,棺材,号下啦。(十分气愤地)您弟妹,她是我博家的人!虽说拿她换了鸽子,可是,在这之前,在这之后,咱们没办过一丁点儿对不住她的事!她是死在我博家门儿里了!凭什么你出棺材钱?二哥,跟您说,房子,押出去了!兄弟要大办!出殡的时候,八八六十四杠,他出棺材钱?我非臊死他不可!(猛然想到一件事)哎?二哥!头些日子我在隆福寺碰到一拨出殡的,好几百号人,压地银山似的从西往东走了过来。就见棺材头喽,有个秫秸扎成的顶大个的大方架子,宽七、八尺,高有一丈二,浑身上下粘满了纸钱。起灵的时候,一个杠夫举火一点,绷着的纸弓架子一断,就见喷出数不清的纸钱!(十分艳羡地)火借风势,越飞越高,上冲霄汉,凝然不动,就跟一片星星似的!街上的行人,没有不立那抬头看的,那好儿叫的!(抹了一把眼睛上的眵目糊,咽了口唾沫)这路纸弓子,哪个冥活铺能做?您得受累帮我去打听打听!咱们这丧事,得让四九城办不成第二份!您瞅着的!

[此时,博胜之手里的鸽子咕咕叫了几声。

博胜之 哟!饿啦?!(从口袋里掏出一小把用蛋黄加工过的栗子)我们老爷子,脾气拐孤!就您弟妹上吊这点事儿,跟我没完没了!说啦:“要不,你把鸽子摔死;要不然,你把我杀喽!”弄得走到哪儿我都得提拉着它们俩。(捂住半拉嘴)二哥,年头儿不好啊!这么金贵的东西,快没落脚儿的地方啦!

福海二哥 这就是那对蓝乌头啊?!

博胜之 啊!是呀!(脸上的沮丧为之一扫)只要看见它们俩,我心里那点不痛快,就跟满天那云彩似的,小风一刮,全散啦!(激动得手有点哆嗦)二哥,瞧瞧吧,这哪是鸽子呀!这是一对小凤凰哟!

福海二哥 (接过鸽子,用食指钩住手绢系成的扣儿,举到面前,十分内行地)东西是好东西!鸽子这东西是随心草儿,不喜欢的人,白给也不要,喜欢上的人,倾家荡产也值……

博胜之 (知己难逢,手往大腿上一拍)二哥,您呀,天底下您是最明白的人!

福海二哥 (仍在欣赏鸽子)……这只猛点儿的是公儿吧?(突然发现了什么)我怎么瞧着有点打蔫儿呀…

博胜之 什么?!(声音开始发颤)我瞅瞅……(嘴皮子开始哆嗦)哟!直翻白眼儿……

[人们哗地围了上去。]

博胜之 (声音已然转了腔调)二哥!二哥!这可要了兄弟的命喽!

[众人纷纷围上去劝慰:“博二爷!”“胜之!”“您得往开喽想!”“兄弟,您可挺住喽!”]

[灯暗。]

[舞台另一侧光区的灯亮了。]

[博胜之家。依照满洲人的规矩,博家门前建起了“丹旌”——立起了一个高大的幡架子。架子上按照满洲八旗各旗的旗色标志,插上了本旗的“幡”。幡的形式和演传统戏时举的大纛差不多,中间绣着一条大龙。远远望去,三四丈高的红幡格外醒目。]

[门侧墙上贴着报丧条,上书:博宅丧事,恕报不周,光绪二十四年腊月某日接三,某日伴宿,某日发引云云。]

[书房里,灯下。博胜之十二三岁的儿子坐在书桌前正在临帖。他临的既不是柳公权的《玄秘塔》,也不是颜真卿的《勤礼碑》,而是一些儒家经典的摘句。无论从长相、做派,还是从那双长满眵目糊的大沙眼上看,他都是一个小号的博胜之。他身穿重孝,腰里拴着根麻绳子。他的身边放着一碗白米粥和一疙瘩老腌萝卜。一名男仆站在他身后。]

小博胜之 (抬起头,往椅子上一靠,十分孤独地叹了口气)真就一点商量都没有吗?真就连点香油都不给搁吗?

男仆 (始终耷拉着脸)少爷!您别忘喽,他可是揪着您脸上的一块肉嘱咐的您……

[此时,我们注意到,小博胜之的脸蛋子上被手指头拧出的两道紫痕。]

小博胜之 (到底比父亲学问大,似乎突然从眼前的“儒家经典语录”中受到了某种启示,嘴里嘟嘟囔囔地)孟子曰:“天将降大任于斯人也,必先苦其心志,劳其筋骨,饿其体肤……”

[男仆一惊。]

小博胜之 (索性把笔一扔,脑袋往椅子背上一靠,声音陡然提高八度,朗声吟道)子曰:“君子食无求饱,居无求安,敏于事而慎于言,就有道而正焉,可谓好学也已……”(端起粥碗踢里秃噜地喝了起来)

[灯暗。]

第三场

时间 老舍降生的第三天。早半天。

地点 舒家——大姐的婆婆家。

幕启

老舍 依我们满洲人的习俗,婴儿降生的第三天,要举行隆重的洗三典礼。是!这些礼仪是那么重要,哪怕主人已经把棉裤送进了当铺,礼仪的任何环节也丝毫不敢偷工减料。

[母亲靠坐在炕上。

老 舍 母亲当然希望大姐能回来。姑母则似乎在半夜里就已策划好：别人办喜事，自己要不发脾气，那就会使喜事办得平淡无奇，缺少波澜。

姑 母 我说，（脸冲着太阳）太阳这么高了，大姑奶奶怎么还不露面？一定，一定又是那个大酸枣眼睛的老梆子不许她来！我找她去，跟她讲讲理！她要是不讲理，我就把她的酸枣核儿抠出来！

[舞台另一侧的灯亮了。

[大姐婆婆家。

[大姐婆婆手里一根长烟袋，盘腿坐在炕上，脸耷拉得几乎能掉下水来；大姐则不知所措地站在屋当间。

大姐的婆婆 （自言自语似的甩着闲话）哼！甭说只生了一个娃娃，就是生了双胞胎，只要我认准了她是受了煤气，她就必定是受了煤气！没有别的可说！妈的！门口堵着这么多要债的！老东西呢？老东西呢？（下了炕）

老 舍 虽然她的持家哲理是放胆去赊，可是，门口讨债的过多，她心里到底不大痛快，两腮上的毒气口袋已然耷拉到了胸口上。于是，喝完粳米粥，吃过烧饼油条，便计划着先跟老头子闹一场。可是，佐领提前了遛鸟的时间。老太太扑了空，怒气增长了好几度，赶快拨转马头，要生擒驕骑校。

大姐的婆婆 多甫！多甫！

老 舍 可是，驕骑校偷了大姐两张老裕成的新红票子，很早就到街上吃了两碟子豆儿多、枣儿甜的盆糕，又要了一碗杏仁茶……

[舞台台口的一束追光里，多甫大姐夫单手托着一碗杏仁茶，可能是因为烫，嘴转着圈地喝着。而他的眼睛却不时地盯着天空，看是否有别人家掉队的单只鸽子。

大姐的婆婆 哼！爷儿俩，一对儿不要脸的东西！（更加恼怒地坐到炕沿上）这是逼我死呀这是！（恼怒之中又从炕上蹦了下来，几步走到院里，仰起脸，似乎在质问太阳与青天为什么这样晴美）妈的！天儿怎么这么和美！

[多甫养的鸽子发出咕咕的叫声。

大姐的婆婆 （一眼看见了鸽子，咬牙切齿地对着鸽子）得儿咕！得儿咕！养着你们干什么？就会吃！你们等着吧，一高兴，我全把你们宰了！叫你们得儿咕！

[此时，高天上传来一阵悦耳的鸽铃。

[台口的多甫大姐夫，手里端着碗，脑袋随着盘旋的鸽阵转动着。

老 舍 大姐夫，留神您那碗！

大 姐 夫 （脸对着天）光盯着碗？那哪成啊！甭管多么要紧的公事或私事，眼睛老得贼着天空。万一碰上一只掉了队的鸽子呢？哪怕身上带着十万火急的军令，也得赶紧跑回家，放起一盘鸽子，把那只天上掉下来的元宝裹下来……这是点真功夫……（脖子仰得功夫大了，抹了一把淌出的口水）

老 舍 那，您不怕人家找您去？

大 姐 夫 （脸始终对着天）他敢！真碰上那路不开眼的东西，我就跟他白刀子进去红刀子出来，舍命不舍鸽子！（声音突然变得十分亢奋）有了！瞧见没有？一只点子……东张西望的，分明是十分疲乏，急着找个地方落落脚儿……（仰着脑袋边说边走，手里拿着杏仁茶碗，急急慌慌往台下走去）

[舞台另一侧,舒家的洗三典礼已进入高潮,老白姥姥——一位五十多岁的矮白胖子,被人们众星捧月一般拥进堂屋。她神情带着几分矜持,不卑不亢地在炕上盘腿坐好。

[一个宽沿的大铜盆里倒上了槐枝艾叶熬成的苦水,冒着热气。

[此时,胡同里传来了各种各样卖年货的叫卖声:供花、松柏枝、年画……一声尖锐,一声雄浑,中间夹杂着花炮。

[在一片祥瑞神秘的气氛中,老白姥姥下手了!一种古老的音乐也随之出现了!

老白姥姥 (边洗边说)先洗头,作王侯;后洗腰,一辈倒比一辈高……洗洗蛋,作知县;洗洗沟,作知州;左描眉,右打鬓,娶个媳妇就四衬……(突然伸出一只手)青布呢?沾点清茶!(开始用力擦婴儿的牙床)

[婴儿“哇”的一声啼哭了起来。

[满屋开始雀跃:“好啦!响盆啦!”“到底是老白姥姥,才在牙床上蹭几下啊?响盆啦!”

[老白姥姥如释重负地舒了口气。

老白姥姥 (第三次伸出手)把那棵大葱递给我!(接过大葱,在婴儿身上不轻不重地击打了两下,口中念念有词)一打聪明,二打伶俐!(打完了,把大葱一伸,示意让人接过去)

[福海二哥刚要伸手。

老白姥姥 你别碰!这棵大葱得由孩子的父亲扔到房上去!(脸冲着二哥)好么,你接过去?我这半天算白忙活了!这孩子一辈子也聪明不了了!

[恰在此时,父亲回来了!屋里的活跃变得无法形容。大家一齐向他道喜,他不断地给大伙请安,嘴里一声不落一声地重复着:“道谢啦!”

老舍 恰在此时,父亲回来了!

[众人闪开了一条道,父亲向躺在炕上的老儿子走去。

老舍 我是经得起父亲的鉴定的,浑身上下一尘不染……他把我抱在了怀里,望着我,他说话的声音都有点发颤……

父亲 这是我的老儿子……(鼻子在儿子身上嗅着)这孩子,满身的槐枝与艾叶的苦味和香气,那么好闻。头发虽然不长不多,可是刚刚梳洗过……他的啼声是那么雄壮……

老舍 父亲的模样,我说不上来。因为还没到我能记清他模样的时候,他就逝世了。我只知道他是个“面黄无须”的旗兵。因为,到我八九岁的时候,我偶然发现了他出入皇城的腰牌,上面烫着四个大字:“面黄无须”。在父亲的怀抱里,我感到了他灵魂的颤动。可是,就在我把我送还给母亲的时候,我分明感到有一滴泪水落在了我的脸上……

父亲 (仿佛听到了似的,转回身,面对老舍)在你之前,你母亲生过两个男孩。为了留住他们,我给第一个男孩起了个女孩的名字,叫黑妞,还特意给他扎了耳朵眼儿。可是,那个小黑小子竟自没活多久……第二个男孩是你母亲年三十吃饺子的时候,叫回来的……

母亲 吃饺子之前,我走到街门口:“黑小子,白小子,坐在炕上吃饺子……”果然,转年的腊月叫来了一个小白小子。可是这个小白小子也没吃过几回饺子,就回去了……

[母亲的眼中一片茫然。

[父亲则重新抱紧儿子。

老舍 爸!现在好了!我来了……可是,爸!(十分不安地)为了生我,却差点要了母亲的命……

母亲 (破涕为笑)那不算什么!

父 亲 对！那不算什么。有了老儿子，我就有了指望！爸爸不求你非得点上翰林，考上武状元。（神情亢奋，口中开始滔滔不绝）爸爸只求咱们一家子平平安安！今年打春守岁，咱们呀，不光要请财神与灶王的纸像，还要请高香和大小红烛！神佛面前要供上五碗月饼！

母 亲 （情绪也受到了感染）对！要多煮点年夜饭！用特制的小饭缸盛好！上面摆上几颗红枣，浮头再盖上一块柿饼儿，插上一支松枝，松枝上再挂上几个小金纸元宝。

父 亲 咱们要让油灯、小铁炉子和佛前的香火，通宵不断！初一的头天晚上我就翻准了皇历，看清财神喜神的方向，以便第二天一大清早，出了屋门就面对着他们走！只要咱们省吃俭用，再加上神佛的保佑，老儿子就必定会一顺百顺，四季平安！

[一片兴冲冲之中，胡同里突然传来一种苍凉的叫卖声：“硬面儿饽饽！”接着，莫名其妙地传来了一阵不吉利的檀邦的响动，和一阵钟磬鼓乐。仿佛一支送殡的队伍正在从胡同里通过。

父 亲 （突然用力抱紧儿子，声音发颤地）这是什么动静？伤儿子，我可伤怕了……可不能再没有了你……

老 舍 （十分同情地望着父亲）可是，爸！咱们这个家里更不能没有您……

父 亲 （像被神呼叫着似的，突然扭回头，呆呆地盯着老舍）没有我？会吗？不会吧？

老 舍 在洗三典礼这一刻，我与父亲第一次在家庭里成为了短暂的中心，这引来了姑母强烈的妒忌。

姑 母 （烟袋锅子十分响亮地在八仙桌上磕打了几下）我的话，谁也不往耳朵里去！都什么钟点啦？大姑奶奶怎么还不见动静！这回谁也甭拦着我！老梆子！一对大酸枣眼！今儿我非跟她叫出个长短儿来不可！

[人们一惊，旋即呼地围上去，纷纷劝慰。

[舞台另一侧的灯亮了。

[大姐的婆婆家。

[丢失了鸽子的一名壮年汉子带着两个伙计找到了门下。多甫大姐夫手里拿着把切菜刀追出院门。

汉 子 （边往后退边辩解着）那只点子它确实是我们的，我们在翅膀底下都做了记号……哪儿有这么不说理的……

大 姐 夫 （切菜刀指着汉子逃跑的方向）哼！跑这儿来撒野？！甭说你，洋人厉害不厉害？洋人敢来撒野我照样剁了他！（啐了口唾沫）

大姐的婆婆 剁！（爱憎十分鲜明地站在儿子一边）一个破鸽子，什么好东西！追家里来了！少家教的东西！

大 姐 夫 走！（劝慰着母亲）甭跟这路东西一般见识！（又啐了口唾沫）我顶烦这路小心眼子！一个破鸽子，追家来了！

正 翁 信着生气，光得生气！太太，（劝慰着太太）这种野腔无调不说理的东西，哪哪儿都是！甭往心里去！

老 舍 （站在台口，望着大姐婆婆的后脊梁，学着大姐婆婆的口吻）剁！（轻轻地笑了）听听！他们老公母俩有多么不说理……写《正红旗下》，对我来说是一种享受，人物那么熟悉，那么有意思！1961年，是我写作最用心、最得意的一年。我每天跟他们生活在一

块儿。(望着大姐婆婆走下舞台的方向)这是我笔下的人物!(学着大姐婆婆的腔调,咬牙切齿地)剁!写出这样的台词,我能自个儿一个人儿偷着乐出声儿……(语调一变,回到故事中)不会骑马的大姐夫肯为只鸽子拿刀动杖,大姐则吓得浑身乱颤,而刚满周岁的我,被吓得哭了起来……

[此时,舞台深处,一名婴儿突然响亮地啼哭了起来。

[灯暗。

第四场

时间 1899年夏。晚半天。

地点 便宜坊老王掌柜的肉铺前。

幕启

[自上一场幕落,婴儿的啼哭始终没有间断,且最终演变成千千万万婴儿的饥啼。

老 舍 小孩们的饥啼是大风暴的先声。听听吧,天南地北有多少孩子,因为冻,因为饿,因为被卖出去,一齐在悲啼啊!黄河不断泛滥,把千千万万老幼男女飞快地送到大海中去。在大都市,想象不到的荒淫和想象不到的苦痛同时并存。侵略者的炮声已隐隐在耳,瓜分中国的声浪荡漾在空中。就在我不住哭号的时候,我们听见了义和团这个名称……正是夏天农忙时节,便宜坊老王掌柜的儿子王十成忽然从老家山东来到了北京!

[便宜坊门前。老王掌柜匆匆忙忙正在关门下板。王十成则像棵小松树似的立在那里。他的身量比爸爸高出一头,满身的泥土。既没带行李,小褂还破了好几块。

[王十成解开小褂,露出一条已被汗水沤得深一块浅一块的红布腰带。

王 掌 柜 (匆匆走到儿子面前,指着儿子的红腰带,惊慌地)盖上!盖上!(举举手里刚买来的一身蓝布裤褂,一双青布双脸鞋)赶紧!马上!换上!

[王十成的新裤褂,裤子太长,褂子太短,但却一致地发出热辣辣的蓝靛味儿。

王 掌 柜 (不错眼珠地盯着儿子)拿个小板凳儿,坐一会儿……

王 十 成 用不着。有功夫!

[福海二哥走上舞台。

福 海 二 哥 (手里一把折扇,若有所思地扇动着。突然停住了)十成,我想过了,还是算了吧!

王 十 成 算了?(看了看父亲,又看了看二哥)算了?(用力咽了口唾沫)那是你说!

王 掌 柜 十成,我连洋布大衫都看不上,更甭说洋人、洋教了!可是……

王 十 成 爹!(在新裤子上擦了擦手心的汗)爹!你多年不在乡下,你不知道我们受的是什么气!大毛子听二毛子的撺掇,官儿又听大毛子的旨意!一个老百姓还不如一条狗!二毛子,那些信洋教的,狗着教堂,恨不得骑着老百姓的脖子拉屎撒尿,可是,甭管多会儿到了大堂上,只要洋人一个二指宽的纸条子,就永远成了一面官司!我顶恨二毛子,他们忘了本!

王 掌 柜 你们已经……可是并没……

福 海 二 哥 得啦,小伙子!

王 十 成 (眼盯着二哥)别叫我小伙子,我一点也不小!我练了拳,练了刀,还要练善避刀枪!什么我也不怕!不怕!

福海二哥 可是，你没打胜！不管你怎么理直气壮，官兵总帮助毛子们打你！你已经吃了亏！

王掌柜 对！就是这么一笔账！

王十成 我就不认这笔账！败了，败了再打！

王掌柜 十成，十成，听我说，先在这儿住下成不成？先看一看，看明白了再走下一步棋，不好吗？再说，我年纪这么大啦，有你在跟前……

福海二哥 对！十成，你父亲说得对！
[王十成蹲下了，一声不再出。]

福海二哥 (扇子打开，又并上，又打开)十成，你们有多少人哪？

王十成 多了！多了！有骨头的都是我们的人！在山东不行啊，我们到直隶来，一直地进北京！

王掌柜 (猛地立起，喊着)不许这么说！
[王十成立起身走到舞台一侧。]

福海二哥 王掌柜，别着急！您呀，忙您的，我会帮您留下十成！

王掌柜 他，他在这儿，行吗？

福海二哥 他既不是强盗，又不是杀人凶犯！山东闹义和团，我早听说了！可我也听说，上边决不许老百姓乱动！十成既跑到这儿来，就别叫他再回去。在这儿，有咱们开导他，他老老实实，别人也不会刨根问底！

王掌柜 叫他老老实实？(惨笑了一声)他说得有理，咱们劝不住他！

福海二哥 (低下头)是啊，十成说得有理。唉！老王掌柜，我心里绕得慌！不管外国怎么厉害，我心里可有点不服气。我佩服十成！可是朝廷又决不许得罪外国人。您看，我是旗兵，我是该向着朝廷呢，还是向着十成呢？……(糊里糊涂地，走到十成跟前)十成，十成，我呀，也恨欺辱咱们的洋人！可是，我是旗兵，我不能自主，不过，万一有那么一天，两军阵前，你我走对了脸儿，我决不会开枪打你……十成，我不问你们教里的事儿……

王十成 什么教？

福海二哥 你们不是八卦教吗？教里的事不是不许告诉外人吗？(笑了)你看，我是白莲教。按说，咱们是师兄弟……

王十成 你是不敢打洋人的白莲教！别乱扯师兄弟！

福海二哥 (脸红了)我，我在理儿！

王十成 在理儿就说在理儿，干吗扯上白莲教！

福海二哥 算了，算了，说说，你到底要怎样？

王十成 我走！在老家，我们全村受尽了大毛子、二毛子的欺负，我们造了反！我们叫官兵打散了，死了不少人！我得回去，找到朋友们，再干！洋人、官兵，一齐打！我们的心齐，我们有理，谁也挡不住我们！（好像一眼要望到山东去）

福海二哥 我能帮帮你吗？

王十成 我马上就走，你去告诉我爹，叫他老人家看明白，不打不杀，谁也没有活路儿！你肯吗？

福海二哥 行！行！十成，你知道，我的祖先也不怕打仗！可是，现在……算了，现在什么都不用说了！我问你，你有盘缠钱没有？

王十成 没有！用不着！看！（解开小褂，露出那条汗浸的红腰带）有这个，我就饿不着！二

哥,你是好人!官兵要都像你,我们就顺利多了!哼,有朝一日,我们会叫皇上也得低头!

福海二哥 (掏出身上所有的钱)十成,拿着,不准不要!

王十成 好!(接过钱)我数数!记上这笔账!等把洋人全赶走,我回家种地,打了粮食还给你!(数钱)四吊八!(揣起钱)回见啦!

[王十成大步向远处走去。]

[福海二哥站在那里,望着远去的王十成,越想越怕。]

福海二哥 不好!(擦了擦脑门子上的汗)一个旗兵,帮助造反的人?!假若十成被捉住,供出我来,不杀头,也得削除旗籍,发到新疆去!(转念一想)不至于,不至于!出了事,花钱运动运动就能逢凶化吉。哼,什么事有银子都能办得到,成何体统?(折扇往手心一拍)哪一朝不是因为不成体统垮了台呢?

[灯暗。]

第五场

时间 1900年正月。早半天。

地点 便宜坊肉铺门前。

幕启

[舞台上出现了一片街面,便宜坊居左。右侧则是一座基督教教堂。尖形的金属屋顶和彩色的碎玻璃窗在阳光下闪动着光芒,晨祈的钟声叮咚清脆地在空中飘动着。]

[与教堂斜对脸儿,是个老式的酒铺,俗称大酒缸。酒缸门前,杏帘高卷,酒旗上四个大字:德源酒家。]

[老王掌柜站在自家的店门前,眉心拧成个大疙瘩。]

王掌柜 哼!新开张的铺子,都他娘的挂上个“洋”字!洋货店,洋烟店,(眼睛在街面上搜寻着)一个小杂货铺也告诉有洋纸洋油出售!香烛店,这横是中国人的买卖吧?也卖洋粉、洋碱、洋馐子!

[此时,一个收破烂的妇女,背着个筐,从舞台上走过,嘴里吆喝着:“换洋取灯儿!”]

王掌柜 (眼睛瞪得小包子似的)哼!换大肥头子儿的,也改洋味儿啦!换洋取灯儿啦!(使劲敲击着手里的火镰,点着自己的老关东烟)我叫你洋取灯儿!洋取灯儿!

[福海二哥走上舞台。]

福海二哥 哟!老王掌柜!大早上起来,跟谁这么怏气这是?

王掌柜 (手一指远处的教堂)您瞅见了么?既不像佛庙,又不像道观,跟两边的铺面那么不搭调!信教的人里头,有不三不四的,可也有不少好人哪!(十分不理解地)还有旗人!中国人,有佛教、道教、孔教,这就足够了,为什么偏得去信洋教呢?哪天我得去问问多二爷!人家多二爷的衣裳,老是二三十年前的料子、式样!哪儿像那些竹布大褂,哗啦哗啦乱响!

[此时,多老二神情忧郁地走上舞台。他的脸很长,眉很重,脸耷拉着,看来心里在跟什么东西较着劲。]

王掌柜 哟!多二爷!正念叨您呢!(举起一只酱鸡)先拿去吃吧,记上账!

多老二 不,老掌柜!我一辈子不拉亏空!

王 掌 柜 好！好！那您屋里坐会儿吧！

多 老 二 不！我等人，等老大！（眼盯着教堂）老掌柜，不怕您笑话，多老大，又馋又懒，又贪小便宜！他，（气得嘴皮子直哆嗦）他要入洋教！

〔此时，多老大出现在教堂门口，他胳膊窝里夹着一块破蓝布，里边包着一本《圣经》。

多 老 二 （迎了上去）老大！你想好了没有？

多 老 大 老二，我谢谢你，谢谢你！你看清楚没有？财神爷、灶王爷，都不保佑我，我干吗不试试洋神仙呢？这年头儿，什么都是洋的好，睁开眼睛看看吧！

多 老 二 哥哥，难道你就不要祖先了吗？入了教不准你上坟烧纸！

多 老 大 那，（脸一急，鼻子眼睛挤成个多褶儿的烧卖）我不去上坟，你去，不是两面都不得罪吗？告诉你，老二，是天使给我托了梦！前些日子，我一点辙也没有，可是，我梦见了天使。天使告诉我，城外有生机。我就出了城，顺着护城河慢慢地走。忽然，我听见了蛙叫，咕呱咕呱！我一想，莫非那个梦就应验在田鸡身上吗？连钓带捉，我弄到二十多只田鸡！你猜，我遇见了谁？

多 老 二 （脸拉得长长的，没出声）

多 老 大 在法国府……

多 老 二 （十分厌烦地）什么法国府？

多 老 大 法国使馆嘛！

多 老 二 使馆不结了！干吗说法国府？

多 老 大 老二，你呀，发不了财！你不懂洋务！

多 老 二 洋务？李鸿章懂洋务，可大伙儿管他叫汉奸！

多 老 大 老二！（眼睛口鼻全挤到一块）老二，你敢说李中堂是……算了，算了，我不跟你扳死杠，还说田鸡那点事儿吧！

多 老 二 大哥，说点正经的！

多 老 大 我说的正是最正经的呀！我呀，拿着二十多只田鸡进了城。迎头碰上了法国府的大师傅，春山，也是咱们旗人。你应该认识吧！

多 老 二 不认识！

多 老 大 哼！洋面上的人你都不认识！春山一见那些田鸡，一把抓住了我：多老大！把田鸡卖给我吧！敢情啊，老二，法国人哪，吃田鸡！你看，老二，那个梦灵不灵！他拿出了两吊钱来！两吊！！可是，到了冬天，田鸡都藏起来了，我又没了办法。你猜怎么着？天使又给我托了个梦！告诉，老牛有生机！哟！老牛！我心里纳闷：什么老牛？敢情啊，天使这句话也有应验！有那么一天，下着小雪，我在街上走来走去，正那没辙呢，一看，前边有个洋人，反正我也没事，跟着他！洋人腿长，走得快。一边走，我一边念叨：老牛有生机。那个洋人忽然回过头来，吓了我一跳。他用咱们的话问我：你叫我，不叫我？哎！他的中国话，可真别致，另有个味儿！我还没想起怎么回答，他可又说啦：我叫牛又生。你就说，天使有多么灵！牛有生，牛又生，差不多！他敢情是牛又生，牛大牧师，真正的美国人！一听说他是牧师，我赶紧说：牛大牧师，我有罪呀！这是点真学问！你记住，牧师专收有罪的人！嗨！牛牧师这顿亲热！把我拉进教堂，管我叫迷失了的小羊！接着，他为我祷告，我也赶紧跟着祷告。又叫我入唱经班，白送我一本《圣经》，还给了我两吊钱！你说！老二，天上掉馅饼啊！

多 老 二 大哥！你忘了咱们是大清国的人吗？饿死也不能去巴结洋鬼子！

多 老 大 大清国? 哈哈! 连咱们的皇上也怕洋人!

多 老 二 说得好! 你要是真敢信洋教,大哥,别怪我不准你再进我的门!

多 老 大 你敢! 我是你哥哥,亲哥哥! 我高兴几时来就几时来!

多 老 二 (脸已气得煞白)我,我……(狠狠地抽了自个儿一个嘴巴,转身走了)

多 老 大 (十分轻蔑地望着弟弟远去的背影)哼! 多老二,肚子里都是屎! (自言自语道)不是谁都不管我吗? 我去信洋教! 小子! 给你们个苍蝇吃! 真把我信洋教看成长远之计啦? 我他妈傻?! 多咱洋教不灵了,我会退出来! 改信白莲教! 谁管我饭吃我就信谁的教!

[此时,牛牧师走出教堂。

多 老 大 哟! 牧师! (恭敬而亲热地叫着凑了过去)牧师! 牛牧师! (打开手里的破蓝布,露出那本《圣经》)咱们敢情都是土作的呀?

牛 牧 师 (看清是多老大,抑制住心中的厌烦)对! 《创世记》上不是说了吗? 上帝用土造人,将生气吹在他鼻内,人就成了生灵。(手指了指《圣经》)

多 老 大 牧师,牛牧师! (装傻充愣地)那么,土怎么变成了肉呢?

牛 牧 师 不是上帝将生气吹在鼻子里了吗?

多 老 大 对! 牧师! 对! 我也是这么想,可又怕想错了。(把《旧约》的“历代”翻开,举到牧师面前)您听我给您背背这段儿,这段儿挺绕嘴:亚当生塞特,塞特生以挪士,以挪士生该南,该南生玛勒列……

牛 牧 师 (鼻子翹上流露出一丝蔑视)看起来你是真用了功! 一个中国人记这么些名字,不容易!

多 老 大 真不容易! 第一得记性好,第二还得舌头灵! 牧师,我还有个弄不清楚的事儿,可以问吗?

牛 牧 师 当然可以! 我是牧师!

多 老 大 我呀,是这么安排的,我打算先弄“四福音书”。等把“四福音书”弄利索喽,功夫深喽再弄“启示录”! 牧师,牛牧师,我这人脑瓜儿可有点笨,您得多帮助我!

牛 牧 师 (突然打断了多老大)多老大,多老二 是你什么人?

多 老 大 多老二? 是我兄弟。(困惑地眨巴着眼睛)怎么? 他招您生气啦? 您可别往心里去。老二可是个混蛋……

牛 牧 师 多老二为什么不入教?

多 老 大 他入教? 牛牧师,您是怎么啦? 多老二要是入了教,咱们这锅就没法要了!

牛 牧 师 教友里,那些念过书的人,脾气都像多老二……

多 老 大 牛牧师,您可千万别提那帮东西! 那帮东西管自个儿叫正派的教友,别提多讨厌啦! 一天到晚酸文假醋的,耷拉着脸,走到哪儿跟哪儿较劲。恨不得见了钱他们都敢较劲……

牛 牧 师 (越发轻蔑地)他们跟你不一样。他们入教不是为了钱。

多 老 大 是! 对! 他们入教不为钱。净他妈傻柱子! 正派管“毙十”呀!

牛 牧 师 他们老说,中国有古老文化,在古代就把最好的瓷器、丝绸、纸、茶叶等等送给了全人类。

多 老 大 可是,瓷器打得过轮船、火车吗? 碰上火车,瓷器算白给呀!

牛 牧 师 (口吻已变成带有几分戏弄)他们还有人老想跟我提岳飞和文天祥! 你知道他们俩是

干什么的吗？

多 老 大 谁们俩？岳飞跟文天祥？出了名的一对儿死心眼子！跟您这么说吧，岳飞跟文天祥要是掌柜的话，多老二就是在他们二位那儿学的徒！

牛 牧 师 （心里引起一阵厌恶）多老大！你是中国人吗？

多 老 大 中国人？您，什么意思……

牛 牧 师 多老大永远不会提岳飞和文天祥！多老大冬夏常青地用一块破蓝布包着本《圣经》，夹在胳膊窝下头。（眼神从多老大的脸上挪向远方，困惑地自言自语着）中国人，真是弄不明白，亲兄弟，有多老二那样的人，也有多老大这样的人……

多 老 大 （抹了一把喷到脸上的唾沫）那是啊，十个手指头伸出来还有长有短呢…… 牧师！牛牧师！咱们爷儿俩自打头一面儿，我就觉着特别投缘！您可得多帮助我！

牛 牧 师 （心里涌起一阵怜悯，从兜里掏出四吊钱来）拿着吧！这是上帝给你的！假如上帝决心把尊重留给多老二的话，上帝就决心把钱留给你……

多 老 大 （脸笑成了烧卖，手直哆嗦，接过钱）多少？四吊！（声音直发颤）上帝可太懂事啦！真疼咱们呀！牧师，牛牧师！还有一点事儿，我不知该不该对您说。我这人哪，不怎么争气。可我们祖上，倒都是有头有脸儿的人，（开始编家谱）门前竖着拴马桩，不是亮蓝顶子就是红顶子……

牛 牧 师 （极不信任地）该不会有王爷吧？

多 老 大 王爷倒是不怎么多，好像有几个侯爷！

[此时教堂的钟声响了。牛牧师闭上眼，三个手指头捏成一小撮，在脑门子和胸口捏了几捏，向教堂走去。

[多老大也匆忙合上眼，学着牧师的样子比画了几下。听到牧师走了，多老大睁开眼。

多 老 大 （数着手里的钱）四吊？！上帝有多么孝顺呀！啊？太他妈孝顺啦！哈哈！（学着自己刚才谄媚的口吻）牧师！牛牧师！我可识字不多，您得多帮助我！多老大，你可太有学问啦！一到摩挲人的时候，你的脑子怎么会转得那么快！嘴怎么会那么甜！多老大，别傻站着啦！奔大酒缸吧！

[站在大酒缸门口，多老大几乎乐昏过去。

多 老 大 什么是天堂？什么是上帝？嘻嘻，别他妈扯淡啦！（闭上眼深吸了一口气）多么香的酒味呀！假如人真是土作的，多老大求求你们啦：和泥的时候千万别使水，使二锅头！哈哈！今儿这酒味怎这么窜呀？！弄得多老大浑身的血管都在喊：拿二锅头来！（晃晃脑袋，镇定一下）掌柜的！您先给我来一小碟炒麻豆腐，几个腌小螃蟹，半斤白干！（想了想，走到柜台前）再给我切半斤猪头肉，这块儿！这块儿粹骨多！再来一对熏鸡子儿，来俩白面火烧！

[舞台另一侧的便宜坊里，老王掌柜站在大肉墩子后面，眼珠子里爬满血丝，盯视着大酒缸中的多老大。

多 老 大 （两杯酒下肚，捏起一个腌小螃蟹）要是像旗人关钱粮似的，每月由教会发给我几两银子，够多么好啊！基督教好像没这个规矩？！要不，借着牛牧师的力量，到美国府找点差事？不行！规规矩矩地去当差，受不了！最好啊，不动地方就能有人孝顺好吃好喝，跟告老还乡的宰相似的……哼！不管怎么说，非得着点儿好处不可！不能白入教！有洋老道做靠山，谁也不用再怕！就是这么一笔账！以前到便宜坊赊东西，一月倒一月，下来钱粮就得还账，哼！麻烦透了！现在，只赊不还，看便宜坊怎么办！对！

就这么办!

[此时,多老二手里拿着一块破砖头,脑门子拧成个大疙瘩又转了回来。

王 掌 柜 哟!多二爷!可不能那么办!(抢着多老二手里的砖头)多二爷!我知道您心里的滋味!他?哼!不是我架您的火儿,以前,他到我这儿每回不过是赊二百钱的生肉,或一百六一包的盒子菜什么的;现在,他敢赊整只的酱鸡!这还是在北平,假若是在乡下,他们该怎么横行霸道呢?怪不得十成那么恨他们!

多 老 二 (最终扔下了手里的砖头)王掌柜!(含羞带愧地叫着)王掌柜,他欠下几个月的了?

王 掌 柜 三个多月了,没还一个小钱。

多 老 二 王掌柜,我,我慢慢地替他还吧!不管怎么说,他总是我哥哥!(眼里涌出泪)

王 掌 柜 怎能那么办呢?你们分家另过,你手里又不宽绰!

多 老 二 分家另过?他的祖宗也是我的祖宗!

王 掌 柜 你,你甭管,我跟他好好地讲讲理!

多 老 二 王掌柜!老大敢做那么不体面的事,是因为有洋人给他撑腰,咱们斗不过洋人!王掌柜,那点债,我还!不管我多么为难,我还!

王 掌 柜 我呀,暂时还是别催他的账,万一他真把洋人搬出来呢?!

[舞台另一侧大酒缸里的多老大,像是都听到了似的。

多 老 大 (扔嘴里一片猪头肉)行!行!这一手儿不坏,吃得开!看,我还没搬出牛牧师来吓唬他们,王掌柜已然把酱鸡送到我手里,仿佛儿子孝顺爸爸似的,行,行,有点意思儿!多老大,赶上了风,还不拉起帆来吗?(把酒盅里的酒一口喝干,用那块破蓝布擦了擦嘴,站起身,几步走到便宜坊)王掌柜!赊我一对肘子,最好再借我四吊钱!(冷笑了两声)

王 掌 柜 (眼珠子里冒着火,盯着多老大)多大爷!肘子不赊!四吊钱不借!旧账未还,免开尊口!你先还账!

多 老 大 好!王掌柜!说得好!我可有洋朋友!你咂摸咂摸这个滋味儿吧!你要是懂得好歹的话,顶好把肘子、钱都给我送上门去,我恭候大驾!(转身走了)

王 掌 柜 (转对身边的多老二)多二爷!您都听见了吧?!您都听见了吧?!

[已然气昏了的多老二半天才醒过盹来,歪歪斜斜地追到了街上。

多 老 二 多老大!

多 老 大 (站住了)哟!老二!什么风儿把你吹来了?老二,你不高兴我入教,睁开眼看看吧,我是不是比从前混得强了许多!炒麻豆腐、腌小螃蟹、猪头肉、二锅头,对不起,全先偏过了!看看我,是不是长了点肉?

多 老 二 大哥,听着!(声音急切、严肃)听着!你该便宜坊的钱,我还!我去给便宜坊写个字据。可是你,从此不许再到那儿去赊东西!

多 老 大 老二,谢谢你的好意,我谢谢你!可是,你顶好别管我的事,你不懂洋务啊!

多 老 二 老大!(愤怒至极,扑通跪下了,磕了个响头)老大!给咱们的祖宗留点脸吧!哪怕是一丁点儿呢!别再拿洋人吓唬人,那无耻!无耻!(脸上已一点血色没有)

多 老 大 (愣了一会儿,噗嗤一笑)老二!老二!

多 老 二 怎样?(以为哥哥要回心转意)怎样?

多 老 大 怎样?(又笑了一下,而后冷不防地)你滚出去!滚!

[多老二一下子变得不知东西南北了。

多老二 王掌柜！老掌柜！哪边是北？啊？我多老二，一向走路从不踩死个蚂蚁……我的哥哥，竟做出那么没骨头的事，他狗着洋人，欺负中国人！堂堂的旗人，会变得这么下贱？难道二百多年前南征北战的祖宗们造下的孽，叫后代变成猪狗去赎罪吗？（突然呜呜地哭了起来）

王掌柜 多二爷！多二爷！咱们哪，得找个明白人去商量商量！谁知道洋人的力量有多大？咱们呀，去找福海！

〔多老二突然哭喊着，反正手地抽开了自己的嘴巴。

〔舞台另一侧，教堂门口，多老大站在了牛牧师面前。

多老大 牛牧师！牛牧师！听说了吗？我先从远处说，好多地方，天津、山东，都闹了教案，我呀，可真不放心那些神甫、牧师！真不放心！

牛牧师 （鼻子翹上再次露出一丝冷笑）到底是教友啊，你有良心。

多老大 是呀，我不敢说我比别人好，也不敢说比别人坏，我可是多少有点良心。牛牧师，您留神了吗？北京怎么样呢？

牛牧师 北京怎样？告诉你，连人带地方，都又脏又臭！哇，哇，哇！

多老大 说得好！我谢谢您，谢谢您！您让我听了这么亲切随便、这么完全能明白的话。您既然把我当成朋友，我也不把您当成外人。我告诉您：便宜坊的王掌柜他是奸商！他那个切肉的菜墩子有半人多高，切熟肉的时候，想尝一片伸手都够不着！他欺诈教友，诽谤教会！

牛牧师 便宜坊诽谤教会？

多老大 对！他诽谤教会，他从根儿上坏您！他说呀，您的舅舅，年轻的时候偷过人家的牲口，被人家削去了一只耳朵。后来，您舅舅就逃到中国来，搞腾点鸦片什么的，发了不小的财！他还说，您，牛牧师，在美国混得不怎么样，到圣诞节连只烤火鸡都吃不上，油盐店、羊肉床子、肉铺，满世界赊账，整个儿一个要饭的，是您舅舅出主意把您轰到中国来的。顶可气的是，他说您呀，一丁点儿学问都没有！您在美国人里头也就是个“折箩”。

牛牧师 折箩？

多老大 对！折箩就是啊，一桌子吃剩下的菜，几根蒜苗、半拉四喜丸子、一节择剩下的鱼尾巴，找个家伙儿一倒！

牛牧师 （自尊心受到极大伤害）看起来，舅舅说得没错儿呀！这是一个野蛮国家！不闹点乱子不行啊！教案差不多都发生在乡间，教案应该出在北京！出在使馆的眼皮子底下！（眼盯向多老大）告他！去告他！告便宜坊！

多老大 告他？（对自己的瞎话也有点打鼓）牛牧师，您看咱们这么办好不好，咱们呀，让王掌柜摆一桌酒席，向咱们爷儿俩公开道歉；要是王掌柜死犟眼子，不肯道歉，咱们再去跟他打官司！您看呢？

牛牧师 （一时也决定不下怎么办好，愣了一会儿，突然说道）咱们祷告吧！（闭上了眼）

多老大 （也赶紧低头闭上眼，嘴里小声盘算着）是叫王掌柜在前门外的山东馆子摆酒呢，还是到大茶馆去吃白肉呢？都行，东西都不错……

牛牧师 （说了声）阿门！

多老大 （把眼闭得更严实了，嘴里仍在小声合计）要不然到天泰轩？天泰轩的干炸丸子也单有一股味儿……

〔灯暗。

第六场

时间 前场第二天的上午。

地点 便宜坊肉铺门前;定宅。

幕启

[舞台一角,福海二哥正在向老王掌柜道别。二哥神色忧郁,老王掌柜的脸已然吓得一片煞白。

王 掌 柜 老二,说实话,我怕,我是真怕!明明是多老大骑着我的脖子拉屎撒尿,凭什么我请他们吃饭?我撅了他们!可是,这是洋人啊!算计我这个小肉铺,比砸个沙锅都容易!

福 海 二 哥 (十分怵头地咂了下嘴)老掌柜,您看明白没有?这点事儿跟十成所说的那些事,根子是一样的!在外省,连知府知县都怕他们!您看,咱们去找找定大爷,怎样?

王 掌 柜 那,合适吗?(脸上露出十分的不好意思)每到年节,我都给定府开点花账……(匆忙解释道)不是我要这么办的!每逢定大爷想吃熏鸡或烤鸭,管事的总是照顾我。哪回我送去两只或三只,都得在账上记下三只或四只,就这样,管事的还尽找来,不答应。(一抬头)您瞅!他又来了!

[此时,定宅的管事耷拉着脸走上舞台。

管 事 王掌柜!昨儿送去的是几只鸭子?

王 掌 柜 三只呀!不对吗?

管 事 账上是怎么记的?

王 掌 柜 四只呀!

管 事 跟你说过多少回啦!该记六只!你想想看,若是一节只欠你一两银子,我怎么向大爷报账?大爷会说,怎么,凭我的身份就欠他一两?寒碜我?没有的事!不还!告诉你,至少开十两,才像个样子!(极不耐烦地)真是的!做买卖,连这么点规矩都不懂!(转身走了)

福 海 二 哥 老掌柜,就这么办了!我这就去找定大爷!

[灯暗。

[场灯再亮时,福海二哥已然来到定府,小心谦恭地站在了定大爷面前。定大爷眯缝着眼,坐在太师椅上。

[天幕上,亭台楼榭,假山竹林,一派王家风范。

老 舍 他的官印叫定禄。他的先祖,一名满族大员曾从云南带回过数不清的元宝。他有好几个号,有时还自称霜清老人。他的书房外有座小假山,霜清老人高兴了就到山巅拿个大顶……他既没学会满文,也没学好汉文,可是自信,一使劲马上就都能学会。

福 海 二 哥 (战战兢兢地)定大爷,您看,便宜坊老王掌柜那点事儿……

定 大 爷 (眼睛始终眯缝着,神色十分深沉,仿佛身边的二哥不存在似的)我每每说,想叫大清国强盛,必须办教育。为什么要办教育呢?识文断字的人多起来,天下就会变得文雅风流。一到端午、重阳、中秋,大家若是都作些诗、喝点黄酒,有多好呢!那样一来,天下准保太平无事!

福 海 二 哥 (乍着胆子)定大爷,老王掌柜……他都恨不得跳护城河啦……

定大眼 (闭着眼,似乎在深思,细润白胖的手上翡翠扳指闪着碧绿明润的光泽,突然清脆地拍了胖腿一下)啊!啊?我看你不错,你来给我办学堂吧!

福海二哥 (吓了一跳)啊?

定大爷 你先别出声,听我说!(微微有点急切地)大清国为什么……啊?旗人,像你所说的那个多什么,啊?去巴结外国人?还不都因为幼而失学?!非办学堂不可!非办不可!你就办去吧!我看你很好,你行!哈哈!

福海二哥 我,我去办学堂?我连学堂是什么样儿都不知道!

定大爷 (盯着二哥,产生一种极强的新鲜感)哟!有点意思!平常我跟前儿的人,没有一个像你这么说话的。我就是让他们去挖祖坟,他们也啊啊是地答应。你这个说话法可颇为新颖,就仿佛偶然让我吃口窝窝头似的,有点意思儿!哈哈!我看你可靠!啊?我找了不是一天半天啦,什么样的人都有,就是没有可靠的!你看我那管家,啊?我叫他去买一只小兔,他会赚一匹骆驼的钱!哈哈!

福海二哥 那,为什么不辞掉他呢?

定大爷 五年前我就想辞了他!可是,他走了,我怎么办呢?怎见得找个新人来,买只小兔,不赚三匹骆驼的钱呢?

福海二哥 (心里一阵难过)那,那什么,定大爷,您看王掌柜的事怎么办呢?

定大爷 唉!别看我跟小皇上似的,我寂寞呀!我很愿关心国计民生,等哪天日子一到,像出了茅庐的诸葛亮似的。可是呀,好些事儿,没人告诉我!多少年了,我一直以为老米白面鸡鸭鱼肉,都来自厨房,鲜白藕与酸梅汤什么的都是冰箱里产的。哼!我那个管家,无论冬夏,老穿着护着脚面的长袍,走道没一点声音,像个两条腿的大猫!

福海二哥 定大爷,王掌柜他可是咱们的人。您,您不恨欺负咱们的洋人吗?

定大爷 光恨可有什么用呢?啊?咱们得自己先要强啊!洋人不过是要点便宜,给他们就是了!哪儿有大人跟孩子治气的?!

福海二哥 定大爷!咱们这一带可数您德高望重,您要是揣起手儿来不管,我们这些小民可找谁去呢?

定大爷 可怎么管呢?我看哪,(突然有了主意)干脆!把那个什么牧师叫来!我给他一顿饭吃,大概事情就可以过去了!对!给他顿饭吃!

福海二哥 什么?管他顿饭?!

定大爷 (陶醉在自己的鲜亮主意里)你看,赶明儿我约那洋老道吃饭,是让他进大门呢,还是走后门?(不待二哥回答,十分得意地)对!叫他进后门!头一招,他就算输给咱们了!告诉你,要讲斗心路儿,红毛鬼子,差得远!啊!

[老舍出现在舞台一侧。

老舍 (脸上凄然一笑)1962年的开春儿,《正红旗下》的写作停下了笔……一部这样的小说,写到最有兴致的当口儿,不能往下写了,我心里那点滋味儿,比让我去死都难受……依我原来打的谱儿,《正红旗下》即便不像《四世同堂》那样写成上百万字,至少也不会低于三五十万字。可是,我就写了个开头……我那会儿的心绪,就像洋人打进北京之前的福海二哥那样没着没落……

[舞台开始旋转。

[舞台上的一切都消失了,只有福海二哥孤零零地站在舞台中央,像找不着家的弃儿似的神色惶恐,茫然四顾。他嘴里小声央告着:洋人跟多老大这么欺负人,老王掌柜

碰上这么囫圇子的事,真就没人肯搭把手儿吗?啊?真就没人肯搭把手儿吗?

[此时云翁和正翁以及定大爷、多老二等四人,像走马灯似的在二哥面前转过。

[云翁左手举着鸟笼子,专心一志地欣赏着笼中的小鸟,只是偶然对二哥回了一下头:
“老二!你呀,一句话,少管闲事!”接着转过头,又去看他的鸟儿。

[正翁有腔有调地咳嗽了一下:“咱们爷儿俩,听书去吧!双厚坪、恒永通,双说《西游》可真有个听头!”

[定大爷像思考军国大事似的:“明儿我约那洋老道吃饭,是让他进大门呢,还是走后门?”手往大腿上一拍:“对!叫他进后门!头一招,他就算输给咱们了!”

[而自尊心极强的多老二则皱着眉头,不断地用一只手抽着自己的嘴巴。

[在舞台的旋转之中,站在舞台中央十分困惑的人已不再是福海二哥,而是变成了老舍。

老 舍 (声音像福海二哥一样焦灼,焦灼中夹杂着愤懑)几位!二哥问你们话呢!真就没人肯搭把手儿吗?啊?老王掌柜的儿子可是王十成!那是条汉子……(十分痛心地望着抽自己嘴巴的多二爷,伸出一只手远远地劝阻着)多二爷!您可不能那么办!(见多二爷已匆匆转过身,转对重新转过来的云翁、正翁诸人,声音既悲伤又愤怒)几位!真就那么吃凉不管酸吗?啊?大清江山,这份二百多年的家业,真就气数已尽,光剩了倒气儿的工分了吗?

福海二哥 (站到了台口,神色更加惶恐,几乎急哭了)佐领、参领岁数大了,年轻点的呢?骁骑校们呢?

[舞台前区的灯亮了,多甫大姐夫与正翁分别出现在前区的两个光区里。

[正翁家中。

老 舍 面对洋枪洋炮和洋人洋教的咄咄逼人,多甫大姐夫脑门子拧成个大疙瘩,预备跟洋人逗一逗!他的第一个举措就是为大清朝的旗兵们重新设计一套军装,让旗兵们像京剧舞台上的武生似的,脖子后边都扎上靠……正翁则把从饽饽铺定做的一批小泥人从蒲包里倒在了炕桌上,预备演练兵法。爷儿俩都在为国事而劳神……

[台左,大姐夫把一身旗兵军装平铺在炕上。

大姐夫 (手里拿着几面小旗边认真比量边自言自语)除了咱们旗人,谁也想不出这么俏式的主意!旗兵扎上靠骑在马上,两军对阵的时候,小风一刮,脖子后头的小旗儿哗哗一响,用不着动枪动炮,洋人就都得先吓含糊喽……你说一边插仨还是一边插俩?插仨?太密,插俩?瞅着有点单薄……(想得工分大了,咂了一下嘴)改这点军装还真是个细活儿,脑仁子直发胀……(顺手把小旗儿扔在炕上,手里拿着一本《薛仁贵征东》向台右走了过来)

大姐夫 (多深沉似的,边比画边对正翁抒发着抱负)洋人算老几!非跟他们逗逗不可!我这人哪,别的没有,就是有抱负……

正 翁 那是!你随我……

大姐夫 我原本想,多看看《五虎平西》,多在武功上下点功夫,练得跟狄青似的!洋人要是再敢来撒野,我就跟着咱们队伍一直往西!往西打!后来一打听呀,敢情洋人都是从东边来的!我赶紧改看《薛仁贵征东》!我合计着,老爷子您、我,一个佐领,一个骁骑校,咱们爷儿俩,要是练得跟薛仁贵、薛丁山那爷儿俩似的,皇上得少着多少急呀……

正 翁 那倒是!可是,多甫,你得先把骑马练会了。骁骑校,不会骑马,打起仗来多少有点不

方便……

大姐夫 骑马好练！骑马好练！一使劲，准保能练会！

正翁 （极有城府地）多甫，听福海那么一说呀，眼下咱们大清朝是让人家搁在案板上了，四下里洋人站成一圈，手里都攥着切菜刀。这个要拉个血脖儿，那个要揪挂下水……

大姐夫 福海儿哥可是个明白人……

正翁 （越发有城府地）那天云翁出了个主意：在海边转圈都砌起高墙，准能挡住洋兵！

大姐夫 （脱口而出）这主意好！

正翁 （轻轻摇了摇头）回来之后，我琢磨了好几天。砌墙？那得花多少钱呀！咱们不是有现成的吗？

大姐夫 现成的？在哪儿？

正翁 北边那长城不是一直都闲着呢吗？在上边挑几箍碌结实点、整齐点的，往南边一挪！都省事！

大姐夫 好！这主意更好！

正翁 可是云翁告诉，挪比砌还费事！

大姐夫 花俩钱算什么！不算什么！

正翁 （始终是在极有城府地述说）咱们大清朝这点事啊，非得从根上弄弄不可！依着我，主要是兵法！排兵布阵！你瞅着的，我非单写一本兵法不可！非写不可！

大姐夫 练排兵布阵，得有宽敞地方，院子里都练不开……

正翁 用不着！用不着！炕上就能练！你记得索老四练骑马，不就先在骡子身上练利索喽，再往马身上挪吗？我早说过，索老四这孩子，有出息！你别说，索老四这一招儿，还真给我提了个醒儿！我呀，让饽饽铺使半发面给我做了一百多个小面人儿，两三寸高一个，在炕上横着竖着排成几溜儿。炕上就能练！等在炕上练利索喽，我再试着步的往马身上挪！（眼盯着炕桌上的小面人，感慨地）练兵可是个细活儿，好，一百多兵，光数数儿就数了好几回，还没数对数儿。（开始数炕上的旗兵）一五、一十、十五……

大姐夫 （似乎受到了父亲的感染）我呀，不光骑马，什么我都得练！我小的时候，念过一本《六言杂字》，什么功夫都得有童子功才瓷实！打今儿起，我从《六言杂字》弄起！我那本《六言杂字》在哪儿呢？快帮我找！（一眼发现书在窗台上）噢，在这儿哪！（抄起书，好歹翻了翻）打《六言杂字》念起，几儿才能念成翰林呢？朝廷等着用人哪！（仰天长叹道）唉，那么我干点什么呢？我今儿怎么像屈原似的，老这么上愁呢？（顺手把书扔下了，扔下的书恰好砸在父亲的兵法上）

正翁 （十分懊恼）哎！（恼怒过后开始重新数炕上的旗兵）一五、一十、十五……

[恰在此时，胡同里传来了隐隐约约的鼓乐之声。]

大姐夫 （耳朵支楞了起来）街上这是什么响动？出殡的！我得去瞅瞅！（把《六言杂字》和《五虎平西》随手一抚搂，哼哼唧唧地往街门口走去）

正翁 （也把耳朵支楞了起来）听这响动，少说得有二十四杠！是得出去瞅瞅！（把炕上的旗兵一抚搂，匆匆往街门口走去）

[老舍深深地叹了口气。]

[福海二哥则不轻不重抽了自己个嘴巴。]

[此时，随着一串粗野的吼叫，舞台另一侧光区的灯亮了！]

[便宜坊肉铺门前，多老大牵拉着脸领着几名教友中的青皮走来。他们一律是短打]

扮,横眉立目,辫子缠绕在脖子上。其中两名教友肩上扛着一把双人使的大锯。

多 老 大 (鼻子翘上挂着冷笑,手一指肉铺半人高的木墩子)王掌柜!商量点事儿。你这个肉墩子是不是高了点?它简直不是墩子,是他妈半棵大树!我试了好几回了,切熟肉的时候想伸手捏一片搁嘴里尝尝,(咬人似的)可我够不着!您这儿是肉铺吗?啊?您是当铺吧?买肉的主儿都得仰着脖子跟过堂似的!你他妈一个臭卖肉……

王 掌 柜 你嘴干净点儿!

多 老 大 知道买卖地儿的规矩吗?可着这趟街有没有你这么混蛋的?!甭远喽,你到烟铺去打听打听。甭管多会儿,只要在旗的哥们儿一进烟铺,店伙永远是先把一小撮烟倒在柜台上,让客人一边闻烟一边装烟。这叫做规矩!明告诉你,早年间烟铺的掌柜的也像你一样混蛋,不懂得先敬烟后装烟这个规矩。是我们旗人想出了办法!只要一见柜台上没有那个小坟头儿,便把手掌找了伙计的脸去。没多少日子烟铺的掌柜就由混蛋变得不混蛋了。这叫棒打出孝子!今儿个呀,大爷帮你把这树墩子改改尺寸!

[说话间,两个青皮已然分坐在树墩子两侧,接着大锯喇拉喇拉锯了起来。

王 掌 柜 (怒不可遏)多老大!(顺手抄起了案子上的切菜刀)

多 老 大 (迎了上去,低下头,眼睛往上翻了翻,手指着脑门子)王掌柜!往这儿砍!下不去手是孙子!动铁为凶懂不懂?你这么欺负我们教民,今儿大爷要牵着你游游街,给你扬扬名!(说着把一面铜锣塞到王掌柜手里)先嗽嗽嗓子!把嗓子嗽痛快喽!喊!跟唱《武家坡》似的,脆脆当当的!告诉大伙儿,你是便宜坊的掌柜!是奸商!欺压教民!(十分怨恨地)吃你顿饭,那么他妈费劲!借你几吊钱跟剔你几根肋条似的!喊!

[以多老大为首的一群教民推搡着王掌柜,在一大帮看热闹的人的簇拥下向大街深处走去。

[哐哐的锣声与喊声撕人心肺地传来。

[此时,远处突然传来了隆隆的炮声。

[远处,隆隆的炮声似乎正在逼近。

[灯暗。

第七场

时间 1900年(庚子)阴历五月中旬。晚半天。

地点 牛牧师所在教堂门口。

幕启

[整个舞台,教堂占去了绝大部分。舞台边侧,可以看到便宜坊的多半拉铺面。

[街面上十分空旷,笼罩着一种动乱与惶恐。教堂一侧,用青砖临时码起了一堵半人高的大墙。门前则是用成捆的布匹码成的一组简易工事。一名持枪的美国大兵站在掩体后面。

[教堂的一堵大山,可能是遭受过兵火,整个塌倒了下来。一领芦席拴挂在墙山头。

[教堂里传来了悠扬的管风琴声和唱诗班的歌声。

[突然,教堂的大门打开了!多老大仿佛被人从屋里扔出来似的,顺着台阶儿骨碌了下来。接着,那本用破蓝布包着的《圣经》和一个蒲包也被人扔了下来。

[一名中国牧师和两三名中年男性教民，一脸怒色站在台阶上。从穿着与气质上看，几名教民都是有教养的读书人。]

多 老 大 (嘴皮子急得直哆嗦)几位！几位！咱们可不能这么办！这么较劲的日子口儿，义和团打哈德门进城了！那帮东西，见了咱们信洋教的，连价儿都不问，上来就是一刀！几位！（追上台阶）我可是真正的教徒！牛牧师给我洗的礼！（眼盯着教民中的一位，一脸谄媚）您忘啦？那天，咱们几个，不是同一拨儿吗？完了事儿，出了胡同口，咱们几个一块吃的熏鱼儿、搭链火烧，您忘啦？咱俩，那天为了争着交钱，差点红了脸儿……

一 教 民 (眼睛看都不看多老大)哼！教民里要不是掺上你们这些不要脸的东西，不至于这么招人恨！（顺手抓过多老大举着的那本破蓝布包着的《圣经》，再次扔了出去，接着用脚把台阶上的蒲包也拨拉了下去）

多 老 大 几位！几位！咱们可同是教民！如同没出五服的叔伯兄弟……

[此时，四五位教民，以一位五十来岁的妇人为首，拿着包袱，神色惶恐地奔上舞台。]

妇 人 牧师！牧师！救救我们！

[中国牧师与几位教民走下台阶，迎了上去。]

中 国 牧 师 您，什么意思？

妇 人 (气喘吁吁地)我们是打通州来的。家里待不住，满街的义和团。

妇人身边的一个男人 我们是前儿夜里逃到北京的……

妇 人 先奔的灯市口，那儿有个教会学校，我们想借着美国教会的势力，先避避。没想到，不大的工夫，学校管事的就跟大伙儿说：学校所有的先生、学生，所有来避难的教民，一律赶紧奔孝顺胡同！

男 人 那儿有个美以美会办的教堂……

中 国 牧 师 亚斯立堂！？

妇 人 对，亚斯立堂！到那儿一看，可了不得喽！中国教民，洋人教民，全挤在那儿！挤成了疙瘩！连个立脚的地方都没有！

多 老 大 (以为找到了向牧师讨好的机会)几位！这儿也不宽绰！你们再到别处看看吧！

妇 人 别处？满城的义和团！刚才我们打庄王府门口过，王府里都设了坛！满街乱转？不是往死路上逼我们吗！黄家店团上，由北宫园拿着五个信教的，绑到坛上，摆上香案，焚表，表不起来，立马儿就都砍死了！牧师！几位教友(几乎急哭了)……

多 老 大 那，这阵子是教堂都显着窄憋……

中 国 牧 师 (对多老大)你算干什么的！（转对身边的教民）快！赶紧领他们进去！

[妇人一行跟在中国牧师身后进了教堂。多老大跟在大家身后，也急于想躲进教堂。两位刚才把多老大扔出来的教民，再次把他扔了下去。]

教 民 走！滚！

多 老 大 (再次扑上去，虽被对方架住了胳膊，但却挣着脖子冲教堂声嘶力竭地喊着)牧师！牛牧师！我是多老大！二位！二位！（恳求着教民）咱们可都是教友！（打开那块破蓝布）这份儿《圣经》，我可都背下小半本儿啦！打去年我就弄清楚了：敢情咱们都是土作的！你们二位不是都会说洋话吗？咱们一样！你比方，(匆匆闭上眼背诵着)亚当生塞特，塞特生以挪士，以挪士生该南，最头喽那句，亚当生塞特，洋话就得说成：牙当生颡特……

[教堂的大门哐的一声关上了。]

多 老 大 (睁开眼)我操!真他妈六亲不认哪!(脸都吓白了)小子!惹翻了我,我入义和团!

[远处,离舞台十分遥远的远处,义和团行进的队列歌曲,隐隐飘来,越来越粗暴:

庚子义和团,

戊寅青灯照,

丙午迷风起,

甲子必来到……

多 老 大 (浑身哆嗦了一下,拣起地下的蒲包,走到便宜坊门前,敲了敲肉铺的窗户)王掌柜!老王掌柜!我是多老大!多老二的哥哥!亲哥哥!

[便宜坊的门打开了多半扇,看清了是多老大,王掌柜的铺门哐的一声又关上了。]

多 老 大 老掌柜!老掌柜!(半拉身子生挤开了街门)几句话!就几句话!容我说完这几句话,您再轰我走!(手用力扒住门框,生挤在了门口)昨几个早上呀,您猜怎么着?我领着我们老二,我们哥儿俩到祖坟上去了。到祖宗跟前儿,哥儿俩往那儿一跪,我这眼泪哗就下来了!打五月节那天夜里,祖宗就给我托了个梦,翻过来掉过去老是那么几句话:“老大,咱们旗人可是顺治康熙的后人,多少辈子啦,从来都是咱们跟洋人瞪眼珠子,可从来没听说过让洋人到咱们地面儿上来撒野!”说完这几句话,您猜怎么着?祖宗伸手打了我个大嘴巴!接着,又说了一句:“你起小那么有骨气,后半截儿可得挺住喽!”我呀,什么话都没说,自个儿又打了自个儿一顿嘴巴!老王掌柜,其实呀,那帮子洋人,我早就看出他们不是东西!跟他们掺和这段儿,也不白掺和!里边的事儿全让我给摸清了!明儿义和团想拾掇哪个,没有一家我不认识的!(手一指教堂)那个牛牧师,数他混蛋!

[此时教堂里的管风琴与唱诗班的歌声再次飘来。]

多 老 大 这几天,他躲在屋里印歌篇呢!挺好一个教堂,鼓捣得快成染房啦!义和团进城了!人家都快把他吃饭的家伙儿卸下来了,他倒好!领着大伙儿在那唱!唱他妈管“毙十”呀!那些歌篇,曲里拐弯儿,上头画着一行行的蛤蟆骨朵!(说着话,把手里的蒲包放在了王掌柜的案子上)老王掌柜,我呀,还想到了另一层,祖宗这个大嘴巴还真把我打明白了,万一要哪天洋人进了城,打死我,我也不说你儿子是义和团!

[老王掌柜抱着肩膀,眼珠子里浮动着血丝,始终一言没发,此时,用手一下子把蒲包拨拉到地下,嘴里咬人似的蹦出了一个字:“滚!”门板哐地又关上了。]

[此时,远处的大道上,一队马队似乎正从观众席中疾驰而过,马蹄声中夹杂着战马的嘶鸣。]

[舞台一侧,我们前面见过面的博胜之博二爷走上舞台,他身着旗兵的戎装,但浑身上下看不出一丝军人气味,左肩扛着一支英国制的十三响鸟铳,但枪管朝前,枪头冲下,完全像扛着根棍子。右手一个手绢拴成的小兜,里边兜着几个鸡蛋。]

多 老 大 (迎了上去)博二爷!刚才过去的那拨儿,那是哪儿来的?

博 胜 之 (严重的大沙眼,眯缝着)甘军!董福祥的军队!来京勤王!从西北过来的!刚跟义和团联上手儿,搜捕信洋教的呢!你谁呀?多二爷吧?(眯缝起眼,更认真地看了看,仍旧没看对)没错儿!多二爷!听动静怎么有点像多老大?我耳朵不好,您可别往心里去!真要是多老大,我往他脸上啐口唾沫,扭头就走!那个畜类!(亲昵地凑了过来)二爷,掏换这么斤鸡子儿,好,费这劲!兵荒马乱的,我那点鸽子,一天到晚光吃点

高粱？老那么素着，快成庙里的老和尚啦，一点儿脾气都没有啦！

[此时，又一拨儿马队从观众席中驰过。

博 胜 之 哼！（自负地）打仗？哪国也打不过咱们大清国！（握着枪，拎着鸡蛋从容不迫地走了）
多 老 大 （惶恐再次袭上心头，一下子扑到教堂门前）牧师！牛牧师！我是多老大呀！你们可不能不管我呀！

[恰在此时，挂在教堂大山墙上的那领席子哗啦掉了下来！教堂内部的情况一览无余！管风琴与唱诗班的歌声更加悠扬清脆地在剧场里回荡着。多老大惊呆了！

[礼拜堂中挂了一块巨大的匾，上面盖着块白绸子。作为哀悼的象征，背面的墙上衬以蓝布，丝绸上写有一些死去的人的人名，以纪念亡灵。人名中有中国人，也有用外文写的洋人。

[大匾前头挂着张毛笔抄写的五线谱圣歌歌篇。牛牧师与中国牧师站在逃难的中外教徒前面。教徒们预感到大难临头，有人在哭泣。

牛 牧 师 （咋咋地咳嗽几声）下面，开始放临终大赦。那什么，多老大！你也过来吧！过来一块儿跟大伙儿作临终大赦！

多 老 大 您叫我？（受宠若惊）我就知道到了啃节儿上您不会把我落下！（连滚带爬地站到了人群的后边）

中 国 牧 师 （十分厌烦地盯着多老大）知道什么叫临终大赦吗？

多 老 大 临终大赦？不就是开饭之前再唱几段吗？

[中国牧师更加厌烦地盯了多老大一眼，气得什么都不再说，手向侧幕一挥，管风琴弹奏的音乐重新响起。

一 名 教 民 （压低声音几乎是咬牙切齿地向多老大训斥着）开饭？临终大赦是天主教的一条规矩，教徒临死之前，正倒气儿的时候，由神父念一段儿“临终经”，赦免活着那阵儿的所有罪过！

多 老 大 啊？合着还没咽气儿，就先出殡？！自个儿给自个儿提前上坟、烧纸？（异常困惑）咱们这教，这不全成他妈傻柱子了吗？

[此时，一名男教民风风火火闯进教堂。

教 民 （气喘吁吁）牧师！牛牧师！不好啦！日本公使馆的书记生杉山彬，在永定门外，让董福祥的甘军给杀啦！

牛 牧 师 啊！公使馆的人都敢杀啦？

教 民 义和团说啦，不光要烧教堂，还要攻打公使馆！

众 教 民 （大惊失色）哟！那可怎么办哪？牧师！牛牧师！想个主意吧！

牛 牧 师 怎么办？怎么办？是得想个主意！我看哪，干脆！咱们呀，再做一回临终大赦！（说完，闭上了眼睛，嘴里开始嘟嘟囔囔）

[多老大陷入极度的痛苦与慌乱之中，把破蓝布里那本《圣经》信手扔在地上，然后，抖了抖上面的土，擦了擦脖子上吓出的汗。

多 老 大 （面对周围的歌声，非常纳闷地）真他妈邪门儿！还有提前给自个儿办出殡的教，这叫他妈什么教啊！

[一束追光打到牛牧师的脸上。

牛 牧 师 哼，杀公使馆的人……

[远处，隆隆的炮声变得更近了！

牛 牧 师 干嘛光杀公使馆的人哪?! 杀俩公使!

[舞台另一束追光里出现了老舍。]

老 舍 一切都像牛牧师顶料的那样,五月廿四号早半天,神机营章京博胜之在东单牌楼杀死了德国公使克林德,下午四点清兵又开始围攻使馆区。帝国主义列强终于找到了瓜分中国的借口。我们那些八旗子弟,拿着朝廷的俸禄,理当去冲锋打仗。但光绪末年的八旗将士已经不是顺治康熙时代的八旗将士,作风变得十分潇洒,脾气也比祖先和气悠闲……

[隆隆的炮声从塘沽、从天津、从通州传了过来……]

[灯暗。]

第八场

时间 1900年农历七月十八,时八旗炮营与董福祥的甘军已围攻西什库和交民巷俩月,距北京沦陷尚有一天。早半天。

地点 位置相当于现在的东长安街,背靠皇城的一角。

幕启

[舞台一侧,是用杉篙搭起的一个巨大的木架。架子顶端应该是摆着两尊铜炮,但铜炮太高,观众看不到。]

[炮架傍着皇城的一角。有皇城做遮掩,使馆里的洋人又没有大炮,这儿很安全。架子下边,看热闹的百姓可以随便通过。地上靠墙铺着几领席子,看来官兵们是换班休息,有躺在席上睡觉的,有买包盒子菜喝酒的,有闻着鼻烟聊天的。无论从百姓还是从兵丁身上,都丝毫不感觉不到一点打仗的意思,尽管从侧幕外边不时传来疏朗的枪声、炮声。]

[一个兵丁——博胜之博二爷坐在炮架子的半截腰,悬空的双脚不断轻轻悠荡着,嘴里哼唱着《空城计》:]

我正在城楼观山景,

耳听得城外乱纷纷。

旌旗招展空幡影,

却原来是司马发来的兵……

一 名 军 官 (站在架子底下,手里端着个酒杯,仰头冲架子上喊了一句)胜之! 甲炮凉了罢? 凉了就再来他几下!

博 胜 之 (仰起头,冲架子顶端)老四! 甲炮凉了罢?

名唤老四者 甲炮差不离了! 乙炮可不行! 摸着跟饼铛似的! 要不甲炮先单来几下?

军 官 (略一思忖)别介! 一个也是放,俩也是放,还是稍绷绷吧! 可得凉透喽! 真炸了膛,那咱们哥们儿可吃什么都不香啦! (手扶着杆子,完全是聊天的口吻)还是昨儿那天儿好! 啊? 那点小雨儿,人也凉快,炮使着也踏实。(仰起脑袋)胜之! 你们几个下来喝一盅? 你别说,今儿这盒子菜味儿还真正! 一份盒子菜还饶我一碟儿干炸丸子! 浮头儿给我撒上点椒盐儿,嘿! 这点椒盐儿! 可真提了味儿了!

名唤老四者 三哥! 您可太周到啦! 上边也累不着! 说话天儿也不早了,再盯一会儿就都得歇着啦!

[此时，云翁与正翁出现在舞台另一侧。两人正十分不情愿地走出一家书馆。书馆门前戳着块红底白字的水牌，上边一行横书的小字：“评书大王双厚坪”，中间两个大字：“水浒”。书馆门侧竖着一块刚摘下来的门匾：“净街王”。

[说书先生神色慌乱地挟起书馆的字号，顺手带上了街门。

说书先生 二位爷！对不住啦！这书实在不能再说了！（十分有礼貌但十分坚决地锁上了屋门）

正 翁 （十分困惑地）为什么呢？为什么呢？

云 翁 你再有事也不能耽误买卖呀！

说书先生 为什么？（冷笑一声）二位爷，没听见吗？（指指空中的枪炮声）洋人都打到杨村啦！

云 翁 杨村离这儿还远着呢！双先生，我们可是正经听书的！整个书馆就剩我们俩人啦！

说书先生 我谢谢您啦！谢谢您啦！

正 翁 双先生，走，我们不拦着。可是，您那天说的那块“活”，可有一个地方经不住琢磨！

说书先生 （急于要走）改天！正翁！改天等洋人不裹乱的时候，我必定到您府上去听您指教……

[此时远处轰的一声炮响。

正 翁 几句话！几句话的事儿！

说书先生 （实在无奈，站住了）请讲！请讲！

正 翁 您那天说，武松把“酒、色、财、气”四大街邻请到屋里，在动手审问王婆、潘金莲之前，先让兵丁把街门插上了！我琢磨好几天了，凭武二爷那胆量，凭他身上那点功夫，啊？用插街门吗？用不着啊！甭说在屋里，就是挪到紫石街上，看热闹的也得拉武二爷这边的便宜手儿！云翁，有这么一说没有？

云 翁 那是！

说书先生 正翁、云翁，您说得对！太对了！武松插街门干嘛呀！那不是瞎掰吗！下回，下回我一定改！（匆匆抹了抹脑门子上的汗，走了）

正 翁 唉！（一种对世风日下的感慨）这叫什么事呀！

云 翁 洋人，洋人算什么东西？！大清国什么时候怕过洋人？！真打吗？啊？真打得起来吗？昨儿我去洗澡，泡得透透的了，茶房告诉我，方六吓跑了，换个人给您搓搓。换个人？你当是个人就能搓澡哪？！脖子、耳根台子、肩膀头子……拢共那是一百零八把！（一眼看到了不远处的炮架）那是什么呀？（眯缝起眼睛）那么老高？

正 翁 搭的棚？不像。（收起折扇）

[云翁、正翁走向炮架，神色潇洒从容，像逛庙会似的。

云 翁 （走到炮架跟前）嚯！这么老高！还净好木头！（一抬头）那是博二爷吧？

博 胜 之 哟！云翁！正翁！我眼神不好。（说着从架子上下来了）您这是，出来遛弯儿？

云 翁 （手扶着杉篙）我心里刚还纳闷呢，这是谁家呀？在大街上搭这么大的棚？赶情上头是炮！（手晃了晃）行！活儿不错！这东西，可得绑结实喽！那回索家老太太出殡，光杉篙使了十来车。那天，风大点，外加上念经的和尚又多了点儿，钟磬鼓乐一震，好，塌啦！（又晃了晃架子）这活儿行！（退后两步，看看炮架，又看看远处）够得着吗？

军 官 有的时候够得着，有的时候够不着……

正 翁 十下能够上四五下不？

军 官 赶对了劲，能有四五下。

正 翁 那就成！甭说这么大个铜家伙，人的脾气还有摸不准的时候呢！

云 翁 这东西，一个得常练，一个也分谁使。你要赶上手背呀，再大的牌你也和（hú）不了，一

下也打不上! (一转身,发现不少看热闹的老百姓) 嚯! 这么多瞧热闹的?! 老二! 放几下儿,给大伙儿看看! 别让大伙儿白跑一趟。

军 官 云翁, (慌忙解释着) 不是我舍不得放。前膛炮,不凉透了容易炸膛。(仰起脑袋) 老四! 不大离儿了吧?! 不大离儿就来几下!

老 四 不大离儿啦! 三哥,那我可点啦!

[此时,围观看热闹的百姓排了有两三层。远远的,人群外头,老舍的姑母扶着二姐的手仰着脑袋;离她们几步远的地方,大姐的婆婆在大姐的陪伴下也立在那里,仰着脑袋。两个老太太的嘴角都衔着根儿长烟袋。

二 姐 (轻轻碰了碰姑姑的胳膊) 姑姑! 您瞅! 大姐她婆婆也来啦!

姑 母 (眼盯着炮架) 老梆子! 哪儿都少不了她! 我早瞅见她啦! (烟袋撅得很高)

大 姐 (小心翼翼地) 婆婆,姑母她们也来了……

大姐的婆婆 哼! 她早瞧见我啦! 当我傻? 她不言声儿,今儿我就当没看见! 看谁斗得过谁! (烟袋同样撅起很高)

[炮架上的炮响了! 前后共打了四炮。

[舞台上的“观众”们,兴致勃勃翘首远望。

正 翁 (由衷地赞叹) 好! 真不含糊! 四下够着了两下! 打得着打不着,起码得吓他们一大跳!

老 四 (脑袋上都是汗) 三哥! 不行啦! 炮筒子火炉子似的啦! 烤脸!

军 官 行啦! 差不离意思意思就成了,别死介白咧地放!

[说话间,炮架子上的人下来了,为首的一位正是索老四! 两条不一边长的腿,风摆荷叶一般走了过来,十分别致地向云翁、正翁请了个安。

云 翁 (大喜过望) 老四! 真有两下子! 拢共四下,生有两下打到地方了! 我早说,老四这孩子有出息! (手一指军官) 你、老四、胜之,有你们几位在这儿,洋人一辈子也打不进北京。打仗,还得说咱们旗人!

索 老 四 云翁! 您要再这么夸我,我可真有点不好意思了! 不瞒您说,刚把骑马练利索喽,好,调炮营啦!

[此时人群外边大姐的婆婆变得十分恼怒,打炮远不如她预想的那么好看。

大姐的婆婆 (脑门子拧成个疙瘩) 哼! 满街瞎哄嚷,告诉这么好看,那么好看,有什么可看的!! 愣告诉比内务府门前的花好看! 一点都不好看!

姑 母 (十分不服气地) 亲家! 您要那么说呀,可是您自个儿找杠抬! 内务府除了灯节、打春,三伏天在大街上放过花吗?

大姐的婆婆 (恼羞成怒) 老姑奶奶! 我呀, (烟袋锅一指自个儿的鼻子) 谁都不怨,我就怨我自个儿! 我混蛋! 爱贪热闹! 我早想好了,待会儿,马上,我就找个没人的地方,去扇我自个儿! (手不轻不重地往自己脸上掴了一下子) 我叫你没出息! 贪热闹! (扭头气哼哼地走了)

姑 母 (同样十分恼怒) 别人这儿刚看出点兴头儿来,老梆子,她跑这儿来给人添堵! 我告诉你,有她在这儿,再好的炮,也打不出花儿来! 二姐! 走! 不看了! (气哼哼地走了)

[此刻,远处传来一阵闷雷似的巨响,轰隆轰隆持续不散,整个剧场似乎都在晃动。云翁、正翁众人议论着:“炮声吧? 哪儿打炮?”“不像炮声,哪有这么大的炮?”“要变天儿吧?”接着,哗哗的马队从观众席中疾驰而过,风卷残云一般。围观的百姓哗地散了。

正 翁 (神色露出几分慌乱)云翁,像是要变天儿,咱们回去吧!

云 翁 等等!(像多沉稳似的)沉住气!再大的炮,也打不出这种动静儿!

[此时,那种巨响又传来一声。

云 翁 (也露出几分慌乱,望望远处的交民巷,带有几分焦灼地)老三!一个小小的交民巷,怎么会两个多月打不下来呢?

军 官 (捂住半拉嘴,凑到云翁耳边)云翁!您是明白人,甭说一个交民巷,就是十个交民巷,真打,也早拿下来了!

正 翁 (也把脑袋凑了过来)是呀!凭你们几位!再说,交民巷,加上北堂,拢共二三百号洋兵……

军 官 可是,云翁,您听明白喽,可是!真打下来怎么办?

云 翁 真打下来?什么叫真打下来怎么办呀?!

军 官 真打下来,里边的各国使臣一勺烩,全都拾掇喽?那,明儿洋兵一进城,非屠城不可!

云 翁 (更糊涂了)那,早预备不往死了打,干嘛动手儿招人家呢?

军 官 一开头儿呀,太后是想借义和团的力,把洋人放躺下。听明白没有?其实,太后也是听底下人瞎撞掇!端王、庄王俩王爷领头,一帮子尚书、侍郎跟着哄,告诉义和团刀枪不入法力无边,打洋人跟打狗似的,一棍子一个!御前开会,内阁大学士联元上了一本,告诉外国律法厉害,不能杀公使。端王上去就是一个大嘴巴!告诉:联元可杀!皇上在边上实在看不忿儿了,嘬了一下牙花子,(强调着)就嘬了一下牙花子!好!端王过去差点把皇上吃饭的桌子给搁喽!谁还敢说不打呀?没人言语啦!

云 翁 (不服气地)皇上大?王爷大?有父从父,无父从兄。你再怎么说皇上也是哥哥……

正 翁 再说啦,朝廷里不是十好几个王爷呢吗?

军 官 (脸冲着云翁)不错!皇上是哥哥,(转对正翁)朝廷里王爷是不少。可皇上家商量事儿,跟咱们老百姓家里一个样儿!您比方说,一家子哥儿好几个,坐一块儿商量:晌午吃什么?老大说想吃抻面,老二说想吃花卷儿……

正 翁 那,当然得听老大的!抻面!

军 官 按理说是该听老大的,可是,要是赶上老二手里拿着把切菜刀,那就得另商量!(见大伙仍不明白,索性把话说透)还不明白吗?皇上是老大,可端王手里攥着义和团,那就如同攥着把切菜刀!再说啦,端王后边是谁?是太后!

云 翁 你呀!老三,(不服气地)合着太后向着端王?你再怎么说,人家太后跟皇上也是娘儿俩……

军 官 不错!是娘儿俩!可这娘儿俩打戊戌年就撕破了脸儿了!

云 翁 (争辩着)撕破脸儿归撕破脸儿,可……

军 官 (真着了急,但仍没忘捂住半拉嘴)非得逼我把话都说出来?跟您这么说吧,打去年腊月太后就打算废了皇上!

[语惊四座,没人言语了。

军 官 结了吧!可是!您听清楚喽,洋人不答应!

正 翁 洋人怎么什么都他妈管呀!

军 官 就说是呢!太后一琢磨:不让废?小子!在皇上脊梁后头再摆上一个!弄一大阿哥!凭什么端王跟太后那么一个心眼儿?大阿哥是端王的儿子!

正 翁 着啊!几儿大阿哥往前一挪,端王就是太上皇!

军 官 照说主意不错吧? 愣让洋人给搅了! 大阿哥亮相那天, 正日子, 各国公使愣没一个出份子的! 太后能痛快吗? 恨得牙根儿痒痒! 非他妈出这口气不可! 谁能帮老太太出这口气? 往四下里一撒眸: 那帮手里举着竹竿子的是谁? 哟! 义和团! 再一细瞅, 小旗儿上写着: 扶清灭洋! 好小子! 就你们了! “吃抻面吧, 吃花卷吧”, 听谁的? 晌午, 春饼!

云 翁 得! 改春饼了……

军 官 当然改春饼啦! 太后一句话, 放义和团进北京! 可是, 真一打, 打不过人家! (手往前边一指) 您瞅瞅! 死那人, 海啦! 都是拳里的人!

云 翁 哼! 我算看明白了: 咱们爷们儿, 三句话上不来, 就容易跟人动武。可是呀, 咱们又打不过人家……

军 官 对喽! 不光咱们! 太后、王爷, 就连义和团, 都他妈这脾气! 义和团是什么? 乌合之众啊! 端王告诉: 一人给他们一张烙饼! 那帮傻小子, 接过这张烙饼, 甭说手里拿着刀子, 就是手里举着根黄瓜他们都敢上去跟洋人干! 刀枪不入? 身上都打成筛子了! 这边一动手, 海边上的洋人奔了塘沽, 六月十八, 打下了天津。昨几个恍惚听说, 杨村也拿下来了, 再往后就奔通州啦! 太后一看, 赶紧打发底下人去给洋人递软话儿……

云 翁 看起来太后留了点后手!

军 官 那当然啦! 告诉起哄打洋人的都是土匪! 是义和团! 没朝廷的事!

正 翁 那不把义和团搁里头了吗? 打, 是太后的主意, 不打, 也是太后的主意。

博 胜 之 老娘们儿吗! 能有什么准主意!

[众人听到博胜之“大不敬”的言论, 惊讶地睁大了眼睛。]

军 官 (神情忧郁地) 咸丰年, 英法两国就烧了圆明园, 这回是八国呀!

[恰在此时, 多甫大姐夫肩膀上扛着根大枪, 手里掐着一封公函, 匆匆走上舞台。边走边不时地望望空中。]

云 翁 多甫!

多 甫 哟! 云翁! 没听说吗? 洋人过了杨村啦! (举了举信) 我这就去传令, 十万火急!

[众人神色开始慌乱。云翁与正翁走下舞台。]

多 甫 (几乎走到台口了, 突然发现了天空中一只丧魂落魄的鸽子) 哟! 一只铁膀儿! 好漂亮的一只铁膀儿! (脸朝着天, 扭头撒腿就往回跑, 消失在侧幕之中)

[与此同时, 老舍的父亲与另一名旗兵, 肩上扛着老式的抬枪, 身上捆扎着成袋的火药, 从舞台上匆匆走过。老舍的父亲认真地嘱咐着身边的旗兵: “这可是火药! 千万别碰上明火!”]

[舞台另一侧, 小瘸子索老四与另一名旗兵推着满满的一车西瓜走上舞台。]

[福海二哥身挎腰刀, 俨然押车军官似的紧锁双眉跟在车后。]

[军官与博胜之迎了过去。]

博 胜 之 哟! 二哥! 车上这不是西瓜吗? 往哪儿拉呀?

索 老 四 往哪儿拉?! 往交民巷!

军 官 (一笑) 往交民巷? 给洋人?! 老四, 你不成汉奸啦! (大大咧咧地抱起个西瓜)

索 老 四 三哥! 我可没跟您打哈哈! 问二哥!

博 胜 之 问二哥? 二哥! 西瓜真是送给洋人的?! 谁的主意?

福 海 二 哥 (黯然神伤) 朝廷的主意! 太后的主意!

[走到舞台台口的老舍的父亲站住了。

[炮架下的所有旗兵匆匆围了上来。

福海二哥 定大爷的朋友，文瑞文先生是荣禄荣大人的幕府，前两天奉差到交民巷去见各国使臣。跟洋人说，这回攻打使馆，全是义和团跟土匪干的。问他们缺什么，朝廷可以打发人送去。洋人说，缺水菜。文大人说水菜可以送，就怕进交民巷不容易。洋人说，到时候用一根杆儿挑一块白布一晃就成了……春山亲口告诉我的！春山是翻译……

军官 又打又送东西！这他妈叫什么呀？！

索老四 哥儿几个！咱们可把话说清楚喽！这车西瓜可是上边指派我送的，别一转身就往我后脊梁上啐唾沫，骂我是汉奸！（说着，在小车的头里插上面白色的小旗儿）诸位！想开点吧！谁给咱们钱粮？太后，皇上！咱们听谁的？听太后皇上的！

[排子车吱吱扭扭往舞台深处推去。

[舞台一侧，老舍的父亲似乎什么都听到了，像炮架下所有的旗兵一样黯然神伤。

[音乐响起来了。

[舞台上不少旗兵的眼角浮动着眼泪。

[炮声隐隐传来。

[灯暗。

[舞台前区那个特殊的平台缓缓升了起来。守城的旗兵们身披蓑衣靠在箭垛子上。在一排人中，我们依次发现了老舍的父亲、福海二哥、索老四、查二爷……

[深夜，大雨滂沱。旗兵们的目光里充满茫然与恐惧。

一名士兵 (身披蓑衣光着下身准备小解，高度紧张之中，他突然打了个寒噤，接着眼前出现了幻觉，狂喊了起来)破城啦！洋兵破城啦！（扔掉蓑衣光着身子在城墙上狂跑了起来。边跑边喊)洋兵破城啦！破城啦！（他疯了）

[恰在此时，洋兵真的开始攻城了！惊天动地的炮声从远方传来。

[灯暗。

第九场

时间 1900年农历七月二十一日。晚半天。

地点 南长街“南恒裕”粮店。

幕启

[舞台一侧，一束追光里站着老舍。

老舍 1900年农历七月二十一号，八国联军攻占了北京。父亲在保卫皇城的战斗里，身上的火药被洋兵打燃，最终死在了南长街一家粮店里……

[场灯亮了。舞台上，高悬着一块牌匾“南恒裕号”。惊天动地的枪炮声，渐渐稀疏起来。京师九门已被英、日、美、俄所占，清军的抵抗已基本结束，只有断断续续的巷战的枪声炮声不时传来。

[粮店的职工都早已逃走。在联军攻打北京这两三日内，粮店似乎已遭受过劫掠。面柜旁的廊柱上，残存着粮号主人镌刻的“本小利微概不赊欠”、“满斤足两童叟无欺”的经营广告。

[父亲斜倚在一个小小的粮垛下。粮袋已散了包，大米、粮豆流淌到地下。他浑身已

烧肿,身上的军装多处被烧成焦黄色,东一片西一片勉强连缀在一起。帽子、腰刀和那杆老式的抬枪放在身边不远处。他没有呻吟,神色痛苦却十分平静。

[粮店的街门“哐”的一声被推开了!福海二哥出现在门口。他的神色与衣着均十分狼狈,手中拎着枪,完全一副败兵的模样。

福海二哥 (边敲门边推开,走进屋)掌柜的!有人吗?掌柜的!寻(xín)我口水喝吧!屋里有人吗?(一眼看见了粮垛边躺着的人)老掌柜!劳驾!给我口水喝吧!

父 亲 (朦朦胧胧中睁开了眼,眼睛一亮)福海!

福海二哥 (惊讶地站住了)您?(凑上两步,终于辨认出)姑父?……您怎么在这儿?!姑父!(大喊一声,大枪撒了手,扑上去单膝跪在姑父身边)姑父!咱们打败了!洋兵,九城的城门都让洋人占了!大清朝,亡啦!(俯在姑父身边痛哭失声)

父 亲 老二!老二!远处那是炮声吗?洋人在攻打紫禁城?京师让人家占啦……大清朝,亡啦……老二,咱们这是在哪啊?

福海二哥 这儿是南长街!这屋子是南恒裕!一家粮店!姑父!您怎么啦?啊?

父 亲 对!(似乎在喃喃自语)是南长街……南恒裕,老字号啦!掌柜的是个山西人,见人无不乐不说话,规矩买卖人!跟便宜坊的老掌柜似的……

福海二哥 (感到一种害怕,轻轻晃着姑父)姑父!姑父!您怎么啦?您迷糊吗?我是福海!是您的内侄。

父 亲 这儿是南长街!(似乎陷入悠远的回忆)对!昨儿早晨,日本兵拿炸药轰开了朝阳门。午刻,英国兵美国兵杀进东便门;申刻酉刻,正阳门上,大炮惊天动地!守正阳门的是兵部尚书敬信,(热泪盈眶)洋人劝他献城投降,都统说:我是守城的将军,不发一炮降敌,当千刀万剐!大炮向东南开了三十多炮!洋兵上了城,都统拔刀自尽……(声音陡然提高)正阳门丢啦!我是打正阳门败下阵来的……

福海二哥 (轻声叫着)姑父!姑父!……

父 亲 老二,你看!(脸往身边的大枪上扭了过去)咱们这抬枪,是老式抬枪,一边放得一边装火药。好几杆抬枪在箭垛子上码成一溜儿,不少的火药就撒在地上。洋兵的枪子儿把火药打着了,我身上又带着火药,大火把我的衣裳燎着了!浑身上下,哪哪都是……身上没一块好地方了……

福海二哥 (这才发现姑父满身的烧伤,他轻轻掀看着,心疼地再也克制不住了)姑父!您疼吧?您哼哼几声……(哭了)

父 亲 (突然凄然一笑)老二,你看我这两只脚!老话讲,男怕穿靴,女怕戴帽。男人一肿脚就完了!

福海二哥 姑父!您别这么说呀!您这么说,我听着害怕……

父 亲 我呀,身上烧得没一块囫圇地方了,(举起一双布袜子)就这双袜子,还算齐整。带给你姑母吧……(又从腰里摸出块腰牌)还有这块腰牌,(端详着腰牌上的字)“面黄无须”,福海!咱们是旗人!是旗兵!可是,(异常悲凉地)咱们已经不像二百年前咱们的祖宗!不像顺治爷、康熙爷那么威风了。(凄然一笑)我想过了,我要是也像正翁那样有顶子、有花翎,我也会像他那样玩玩靛颏儿、坐坐茶馆、熬两只烧鸡,哼几句二黄、牌子曲……旗下分给我们的住房,都让祖先先典后卖,换了烧鸭子吃。北城外就剩下一亩多地,排着几个坟头儿……老二,我这人老实……

福海二哥 是,姑父,您是好人……

父 亲 (只顾自己述说)我没什么嗜好,既不抽烟,也不要钱。只在过节的时候喝一两盅酒。可不等放下酒杯,脸就红得像块大红布了。(又笑了)我认字不多,家里就有一张《王羲之爱鹅》,到年根儿底下才找出来挂上,到正月十九就摘下来……这是什么声音?

福海二哥 是炮声。

父 亲 炮声?像过年放花,也像剁饺子馅儿……一进腊月,出来进去,我老笑咪咪的,含笑不语。走在街上,哪儿我都不乱看,碰到熟人,人家不言语,我就不好意思过去请安。一辈子没跟任何人打过架,吵过嘴。可是,谁也不大欺负我,我是带着腰牌的旗兵啊!出来进去,劈点劈柴,刷刷水缸。平常觉得没什么,现在一想啊,其实挺有意思……(泪水流淌了下来)

福海二哥 姑父!您怎么啦?您今儿怎么啦?咱们得打主意,咱们爷儿俩得走!

父 亲 老二!我走不了了!(突然变得十分明白)老二,知道我最惦记谁吗?惦记大女儿!正翁公母俩,满世界赊欠,赊来的东西仿佛是白给,一到三节就得叫债主们把门环子敲碎。我们大姑娘胆子小……要是没有我喽,你姑母就更难啦!(突然眼睛变得很亮)老二!你听!街上的花炮多了起来,满城的剁饺子馅的声音!

福海二哥 姑父!那是炮声!枪声!

父 亲 铺户开始祭神了!(笑了)我呀,老二,我不大清楚云南是在东边,还是在北边,更不知道英国是紧邻美国呢,还是离云南不远。只要咱们北京有咚咚的花炮声,那,就是天下太平,皆大欢喜!(目视着前方,更加令人惊讶地)二姐!你怎么来啦?

[此时,十二三岁的二姐出现在舞台上。

福海二哥 (更加惶恐了)姑父!那是您眼离了!哪儿有人哪?

父 亲 二姐!嘴里是什么呀?

二 姐 (笑了)铁蚕豆!

父 亲 二姐,今年守岁,咱们得叫油灯、小铁炉、佛前的香火,都通宵不断!我得感谢神佛,神佛赏给我一个老儿子!

[此时,舞台另一侧的光区里,老舍再次出现了。

父 亲 二姐,你记住爸爸的话吧!大清朝的一统江山,一准能亿万斯年。只要皇上永远稳坐在金銮殿上,小弟弟一准能补上缺,也当上旗兵!

二 姐 (始终笑咪咪地)小弟弟长大了啊,(把嘴里含着的铁蚕豆放在手里)至少也得来个骁骑校,五品顶戴,跟大姐夫一样!

父 亲 那,小弟弟要是不喜欢习武呢?

二 姐 那就叫他念多多的书,去赶考,中个进士!

父 亲 可是,咱们要是供不起呢?

二 姐 那,干脆,叫他去学手艺!跟福海二哥似的!走到哪儿都那么有人缘!

父 亲 咱们旗人,但分能不学手艺,还是不学为好。那什么,你把那副骨牌递给我,我给老儿子算算命!(真的从女儿手里接过一副骨牌,在身边的地上码着,边码边自言自语)小子!我四十岁了,你来了!你是我跟你妈的老儿子,不管什么时候,不论走到哪儿,我都会偷偷地保佑着你……

[站在旁边的老舍热泪夺眶而出,声音颤抖着:“爸——”

父 亲 (仍在码着牌,自言自语)小子,你这阵儿还太小,但分到了你能明白事理的时候,我就会问问你,你长大了想干点什么……

老 舍 爸,我,一当不了武状元,二也没想过去做官。我只是想当个勤俭诚实的人,自食其力,靠自个儿的劳动养活我的老母。不干净的钱一个子都不动……

父 亲 (像听到了似的)好,那就好。当老实人,活着踏实……(转对女儿)二姐,往后,要是没我了,你可更不能招你妈生气了!(声音露出几分哽咽)你得替我,帮你妈看护好小弟弟,他是我的老儿子,我想我那老儿子……

[二姐脸上仍旧在笑,但成串的泪珠却涌出眼眶。

老 舍 (积蓄的情感终于爆发了,大叫一声)爸——(双膝缓缓跪了下去)

父 亲 (抬起头)你是谁?

老 舍 我是您的儿子,是您那个老儿子!(愈发动情)爸——

父 亲 老儿子? 你是我儿子?(吃力地伸出一只手)好孩子,你伸过手来! 爸爸想摸摸你……(手在老舍的手上、脸上摸着)好儿子,你得记住我……你得记住咱们家这点事。你站起来! 站起来! 倘若有那么一天,你也有了儿女,你得告诉他们,爷爷是正红旗的旗兵,(凄然一笑)是一个月饷三两银子的护军,任务是保卫皇城。联军攻入地安门,爷爷战死在南长街的一家粮店里……

老 舍 爸,我记住了。我忘不了。几十年了,我一直想写一部小说,书名叫《正红旗下》。小说从我降生写起,一直写到辛丑年,辛丑条约。里边当然要写到您战死这一段儿。可是,我没写完,真对不住您……爸! 我写过两回! 1937年,写过一回,写了三万多字。六一、六二年,又写第二回。六一年,我已年过花甲! 假如写作也算一门手艺的话,六一年我已六十多岁,我已经是一个很不错的手艺人。写这本书,没有谁逼着我,督促我,是我自己想写的。那是写给我的儿女,您的孙子、孙女儿们的,是写给咱们旗人、写给咱们中国人的! 更是写给您的! 可是,我没写完……1966年4月,在我临死前的头四个月,我到北京西山的狼见沟去探望我的两个老朋友,还跟他们提起过这件事。我对他们说:我在美国的时候就告诉过你们,我这一辈子,想写三部小说,三部都是酝酿了一辈子的小说! 而第一部就是《正红旗下》……(热泪夺眶而出)可惜,这三部小说,恐怕永远不能再动笔了……爸,我一生没做过对不起别人的事,一辈子没有愧悔。可是,只有一件事让我愧悔遗憾不迭,那就是《正红旗下》没写完……(似乎想为自己辩解什么似的)爸,这事怨我,也不都怨我……

父 亲 (仿佛非常理解儿子,十分疼爱地)其实,不怨你,真的! 起码不都怨你。甬老心里那么搁不开……

老 舍 (心里感到了无限的欣慰,热泪盈眶,再次脱口而出)爸! ……

[远处再次传来枪炮声。

父 亲 满城又在剁饺子馅……

福海二哥 不! 姑父! 那是枪声,炮声!

父 亲 枪声? 炮声?(转对女儿)二姐! 这么兵荒马乱的,你快走吧!(转对老舍)儿子! 你也走吧!

[二姐抹去了脸上的泪水。

父 亲 (风趣地)二姑娘! 明儿大喽你准能找个好婆家……

[二姐走了。

福海二哥 (早已泣不成声,伸手摸了摸姑父的脑袋)姑父! 您脑袋这么烫,(外边的炮声再次传来)姑父,咱们得走!(眼睛慌乱地往四下里望着)谁来帮帮我! 谁来帮帮我!

父 亲 (仍在梦呓般地说着)老二,我呀,一辈子是本分人,一辈子老是让别人支使着,一辈子没尝过支使别人是什么滋味儿。要是皇上混到我这步儿,眼瞅着就要晏驾了,他该跟大臣们怎么说呢?(笑了)他一准得说:福海!跪安吧!(突然,声音陡然提高八度,吐字变得十分清晰)老二!跪安吧!(头一歪,闭上了眼睛)

福海二哥 (一愣,旋即伏到姑父身上痛哭起来)

[音乐出现了!这是那种中国寺庙里所特有的、宗教意味实足的音乐。]

二 哥 (站起身,退后两步,神情变得异常肃穆庄严,早已不再哭泣)

老 舍 二哥把帽子从头上摘了下来,双手擎过右肩,像罢官辞朝的宰相似的,退后两步……

福海二哥 (嘴里高喊一声)跪——(伏下身,第一次叩首。站起身,又退后两步,嘴里高喊着)跪——(再次跪下身,第二次叩首。站起身,又退后两步,第三次喊道)跪——(第三次跪下身,第三次叩首)

老 舍 福海二哥像面对梓宫的御前大臣那样,一丝不苟地行完三拜九叩的大礼,却没再马上爬起来……

福海二哥 (声泪俱下地抽泣着)姑父……

[老舍则在舞台一侧面对父亲跪下身去,长跪不起。]

[突然,福海二哥站了起来。他转过身来,面对观众——整个南长街空无一人。]

福海二哥 (喊叫着)谁来帮帮我?你们谁来帮帮我!这么大的南长街,就一个人都没有吗?!皇上跑了,太后跑了,谁来帮帮我?我姑父是旗兵!他是正红旗的人!他是为保护皇城,让洋人杀死的!你们谁来帮帮我啊!

老 舍 (也站到台口,站到福海二哥的身边,面对观众)谁来帮帮福海二哥!谁来帮帮我们……

[父亲那双布袜子攥在二哥手里,那面“面黄无须”的腰牌在他的腰上晃动着。]

[音乐更响。]

[炮声。]

[灯暗。]

国 事

——《天朝上邦》第二部

时间 清光绪二十六年(1900年)正月至七月二十八。

地点 北京。

人 物

叙述人 男。

文大爷 官印文祈。祖上曾是满洲大员。联军进城，蒙受奇耻大辱，后出家为僧。

文子臣 官印文祥，文大爷的叔伯哥哥。书画家。名士，有家不住，住在庙里。

曹甲三 书画家。二十六七岁。汉人。名士。有家不住，住在庙里。

洋名士 真名肖子虚。汉人。二十六七岁。名士。有家不住，住在庙里。

上海富商 男，四十来岁。文子臣诸名士的“追星族”，不惜重金订购曹甲三的书画，最终却被曹甲三像轰狗似的轰了出去。

存 翁 号存古。五十多岁。四品顶戴的佐领。一生痴迷于养鸟、票戏，以“同光十三绝”——同治、光绪年间的十三位名伶为人生楷模，最终死在了票房。

存翁太太 五十多岁。蛮横、无理、固执。

芹 圃 存翁之子。字弱侯。三十来岁。

满 姑 芹圃的媳妇。二十多岁。

静 翁 号静庵。满姑的娘家舅父。三品亮蓝顶子的参领。年过五十。

海顺二哥 满姑舅父家的老二。二十六七岁。

那 老 大 男，二十七八岁。馋、懒、不要脸。对一切都已失去信心，无论祖宗还是人格，一切都可以出卖。狗着洋人，欺压百姓，最终沦为汉奸。

那 老 二 二十六七岁。旗下衙门中的小差人。贫穷而耿直，决不肯愧对祖宗，与哥哥那老大仿佛隔着教。洋兵进城自杀。

恩 海 男，三十来岁。神机营章京。酷爱养鸽子。眼神极不好。联军进城被杀。

小 恩 海 男，十五六岁，孔孟之道浇灌出的一株畸形花朵。联军进城，自刎身亡。

恩海的父亲 六十多岁。

高 掌 柜 六十来岁。珍秀斋古玩铺掌柜，恩海的老泰山。脾气与恩海一样坏。

文 瑞 男。二十六七岁。总理各国事务衙门总案。曾在大清朝的同文馆中深造。精通外语。与恩家有生死之交，但最终却出卖了恩海。

索 老 四 男，二十多岁。身有残疾，一条腿稍短。嘴能说。联军进城，最终选择了抵抗。

金 牧 师 男，三十来岁。美国人。正直。一名与《家事》中带有文化间谍色彩的牛牧师本质不同的传教士，多年居住在中国，能讲西洋味十足的汉语。

琦 善 男，二十四五岁。汉人。曾在大清朝的同文馆中深造。法国府的管事。联军进城，当了汉奸。

朗月大师 报国寺住持方丈。五十多岁。联军进城，率全寺僧众集体殉节。

文府管家 奴才。极端的狗仗人势。

鲍 幼 公 满族翰林。身材矮胖。文大爷家的食客。

沈 小 山 汉族翰林。身材瘦高。文大爷家的食客。

喇 嘛 文府食客。

道 人 文府食客。

文子臣的老仆。

曹甲三的老仆。

肖子虚的老仆 极端的势利眼，一旦得势，比主子还凶恶。

芹圃的“竞选伙伴”三五人。

王府太监。

王爷亲兵若干。

德军军官 男。三十多岁。精通汉语。

宝华寺方丈 一座十分破败的小庙住持，一脸菜色，破衣拉撒。

宝华寺的两名和尚 一胖一瘦。与方丈一样，同是一脸菜色，破衣拉撒。

报国寺僧众数人。

第一场

时间 1900年正月，隆冬三九。早半天。

地点 宝华寺——北京西城一座既小又残破的古庙。

幕启

叙 述 人 《天朝上邦》三部曲由三部多幕剧组成。《家事》的故事是从两个老太太讲起的，而《国事》的故事则是从芹圃——一位不会骑马的骁骑校讲起的……

[舞台前区的灯亮了。]

[芹圃、海顺二哥与珍秀斋南纸铺的高掌柜出现在光区里。]

[芹圃左胳膊上搭着一沓子二尺多长、半尺多宽的高丽纸。二哥与高掌柜则微皱双眉，十分无奈地袖着手。]

[芹圃，袭职的下级军官——骁骑校，但不会骑马。十分无能却毫无痛苦，活得快活。]

叙 述 人 1900年隆冬，在洋人打进北京之前，就在老金掌柜已深切感受到洋教势力的可怕的时候，具有艺术家气质的骁骑校芹圃，却在频繁出入于当铺的过程中，意外地发现了一桩远比养鸟、票戏、干炸丸子更有意思的事情，那就是绘画与书法。

芹 圃 (十分亢奋地)二哥！昨天您是没瞧见！一进当铺门儿，就见裁缝铺的伙计递上去一张画儿，当铺的“二缺”张嘴就给了六两！画儿上您猜画了点什么？就画了俩小虾米儿！（伸出左手，用拇指尖儿掐着小拇指肚儿）不点小个儿，跟俩苍蝇似的！告诉是文子臣画的！裁缝铺伙计说，文子臣的棉袍、夹袄、汗褂儿……没一样不是裁缝铺做的。可文子臣做衣裳从来不给钱，给画儿！

海 顺 二 哥 (始终想找机会劝劝芹圃)芹圃！你听我说，学画画儿可不是说学就……

芹 圃 (根本不容别人说话)您先听我说完喽！（声音急切地）裁缝铺伙计说，这张虾米，是文子臣光绪十五年送来的。那年八月节，裁缝铺给文子臣做了两件丝棉大袍、两身棉袄棉裤、一件罩裤、一顶风帽。好嘛！长的短的四五身，就画这么俩小虾米儿？！这不比咱们旗人关钱粮还方便吗？非学画画儿不可！非学不可！（转对高掌柜）高掌柜，您

是开南纸铺的,一句话,您领我去会会那个文子臣!(说着用力啐了口唾沫)

高 掌 柜 (始终无奈地站在那里,最终囁了囁牙花子)芹圃!我得跟你说实话。文子臣早就不在府里住了,搬庙里去啦!

芹 圃 啊?搬庙里去啦?(十分困惑地)他,家里那么大一产业,为什么呢?

高 掌 柜 为什么?这叫名士!搬庙里有两三年了。我这儿有他的笔单。哪怕订件堆满了案子,但绝对不书不画……

芹 圃 (更加困惑)为什么呢?

高 掌 柜 为什么?凡在纸铺里挂笔单的,都是爷!有一位爷,曹甲三,擅画青绿山水。润笔高行市大不说,还单规定了“四不画”……(扳着手指头)劣纸劣绢不画、大幅不画、约期不画……顶让人脑瓜子疼的就是这“约期不画”!您想买我的画儿吗?成!订金交来!至于说什么日子交活,没日子!

芹 圃 (眼珠子在迅速旋转)人一有行市脾气会这么大?

高 掌 柜 名士嘛!那帮东西,有家不住,住庙里。不洗澡、不推头,一年有数的洗几回脸。成天饮酒、吟诗。所有的事儿,吃、住、银子,全由一个老仆管着。不到山穷水尽连粥都喝不上的时候,决不动手儿写字画画!……文子臣,搬庙里去啦!

芹 圃 (急得眼珠子都睁大了)那,那……

高 掌 柜 (无奈地)今儿要不我先领你们去见见那位曹甲三,他暂时还没搬到庙里……

[舞台左侧的灯亮了。光区里出现了一个精巧的月亮门。]

[场灯亮起的同时,一名曹甲三家的老家仆正气急败坏从月亮门里走出来。老仆脑门子拧成个大疙瘩,身上破衣拉撒像个要饭的。]

老 家 仆 (一见高掌柜,像见到了久别的娘家人)哟!老爷子!您可来啦!(匆匆迎了过来,手往院子里一指)您瞅瞅!您瞅瞅!这还像是人住的地方吗?啊?一尺多高的草,黄鼠狼快能絮窝了!您知道,他写一份“中堂”多少银子?(伸出四根手指头,咬人似的)四十两!成天住在那种地方,躺着!非到兜里一个子儿都没有的时候,这才由俩姑娘把纸端到他面前,把笔硬塞在他手里,他这才仰着脖儿,划拉几下子。只要一看钱够今儿的开销了,手里的笔立马就撒了手……(压低嗓门)老爷子,今儿您来的正好,一个上海人,出大价要他一幅梅花。银票半年前就送来了!您知人家给了多少钱?能买半拉院子!可今儿赶上他特别烦,三笔两笔在纸上画了几道,告诉叫疏枝梅花……那他妈上海傻小子也是个死犟眼子,花那么些钱,就画这么几道儿?就又掏出张银票,非让他再添点景物……我看弄不好他今儿会搁桌。

[此时,舞台另一侧光区的灯亮了。老仆领着高掌柜等三人已站在了曹甲三的堂屋里。]

[一看屋里的阵势,所有人就都不敢再出大气儿。]

[暖阁里侧,巨大的紫檀画案正中,一块脏糊糊的画毡。上面放着那幅所谓的“疏枝梅花”。准确点说,一张巨大的宣纸上只是被人稀稀拉拉地抹了几个墨道子。画幅边上扔着一张银票。]

[上海人耷拉着脸,神色沮丧地立在画案边。]

[主人公曹甲三则双目紧闭躺在一个躺椅上。看得出来,他已十分烦躁。他的脑门子拧成个大疙瘩,腮帮子上的咀嚼肌在轻轻滚动。估计双方已僵持了很长时间。]

[曹甲三,文子臣的挚友。他以魏晋名士嵇中散自许,为在现实生活中凑足另一份“竹

林七贤”而不惜四处奔走。

上海人 [咽了口唾沫,下了很大的决心,再次张开了嘴]曹爷,银票我搁这儿了……(把补交的银票轻轻往前推了推)画儿不忙。改天,改天您高兴的时候,我再来取……

曹甲三 (长长地叹了口气)唉!(耷拉着脸睁开眼,但脑门子上那个大疙瘩始终没舒开。突然烦躁地嘟囔了一句)这么着吧,我再送你一窝蜂!(说着缓缓站起身,挽了挽袖口,伸手在笔洗的脏水中随便蘸了蘸。接着往宣纸上不经意地一甩,然后用指甲在甩湿了的地方好歹蹭了几蹭)

[但,奇迹出现了!画面上果然出现了一群栩栩如生的蜜蜂!

[把蜂补完,曹甲三抹(mā)下袖口重新躺回躺椅,再次闭上了眼睛。

[上海人尽管心里仍十分不满,但已毫无办法。他缓缓地卷起那张画儿,边卷边无奈地叹了口气。

[而恰恰是这一声叹息令曹甲三再也忍无可忍!

曹甲三 (突然睁开眼,站起身)你叹什么气?!啊?(咬人似的)你他妈叹什么气?!(与此同时,发现堂屋内又多了几个人,更加气不打一处来)那是谁?谁又来啦?!又是求字的吧?!

老仆 (战战兢兢地)珍秀斋的掌柜,领着静翁家的海顺跟存翁家的芹圃,来……

曹甲三 (眼珠子瞪得跟小包子似的)来干什么?干什么?

高掌柜 芹圃想、想跟您学画画儿……

曹甲三 (咬人似的)学画儿?孙子才他妈画画呢!(说着伸出胳膊把画案上的笔洗、银票、镇纸,一下了全部胡掬到地下。此时的曹甲三已完全丧失了理智,脸对着上海人疯子似的咆哮了起来)你以为你搁这俩钱儿大爷就得听你的?你他妈算什么东西!(手指头指着对方的鼻子尖)你以为是个个人就能求走大爷的字!(转对家人和高掌柜等)走!都走!都给我出去!打今儿起,谁要再找曹甲三要字儿,谁就是混蛋!(说着狠狠地扇了自己个大嘴巴,重新把自己扔进躺椅)

[上海人抹了一把喷到脸上的唾沫渣子,十分困惑地眨巴了一阵子眼睛,叹了口气。

[舞台左侧的灯暗了下去,但我们仍能听到曹甲三粗重的喘气声。

[高掌柜与二哥则呆若木鸡地站在舞台前区的灯光里。

[芹圃咽了口唾沫。

[叙述人出现在舞台一侧。

叙述人 半个月之后,曹甲三再也无法忍受尘世间的烦扰,终于搬进了宝华寺,与他的挚友文子臣住到了一起。

[场灯亮了。

[随着一阵钟磬鼓乐之声,舞台深处出现了一座残破的古庙。

[飘飘洒洒的瑞雪把天地世界装点得一片银白。

[古庙山门上的衰草被雪粉涂抹上一层水晶般的树挂。

叙述人 芹圃骁骑校是这样一个人,既然曹甲三能把举着大宗银票的追星族,像轰狗似的轰出家门,那么,比曹甲三份儿还大的文子臣自然脾气会更大,也就自然更值得去瞻仰!而倘若能拜文子臣为师,后半辈子的日子不就跟告老还乡的宰相一样了吗?更何况,画画儿真就那么难吗?一使劲,准保能学会!走!去会会文子臣!看看文子臣到底是个什么东西!

[一片漫天飞雪之中,宝华寺破旧的山门打开了。芹圃与高掌柜及海顺二哥三人同时惊呆了!]

[就见两个一脸菜色的和尚正堵在僧房一侧的夹道口,在死命争抢一个老者手里的一捆柴火。俩和尚一胖一瘦,但身上均是一身破得不能再破的僧衣。而老者身上同样破衣拉撒,但从“做派”上看,他应该是文子臣家的家仆。由于争抢过于激烈,双方都已变得气喘吁吁。]

瘦和尚 (最先顶不住了,眼盯着胖和尚)师哥!我眼睛可直发黑……(嘴里呼哧呼哧地喘着粗气,但一只手仍死死揪着柴火,脸对着老者)爷!金爷!别看您这么大岁数了,您还真有劲……

胖和尚 (脸憋得通红,嘴里同样喘着粗气)金爷!我们这儿是什么地方?啊?(咬人似的)是庙!是芥菜籽大的个小庙!庙里的香火、油盐,就连一块凉窝头一张窗户纸都得靠施主们施舍!(手往东禅房一指)我们养不了他这么大的神仙!你们成天洒在我们庙里,分我们那点窝头,烧我们的柴火,凭什么?凭什么?

瘦和尚 是,他没钱。可他不是没有进钱的道啊!铺上张纸在上头好歹一划拉就是成堆的银子!(十分困惑地)那不比打个哈欠还容易吗?纸铺的掌柜们举着钱,一天三趟,追着他的屁股要他的画儿,可他为什么……

胖和尚 多大的一份家业啊!一个宅子占了半条街!他有家,有家!偏他妈住在庙里。成天洒在屋里喝酒、下棋、念诗……(用三个指头尖捏起老仆那件“耍了圈”的破棉袍)您跟了文子臣大半辈子了,您自个儿瞧瞧!瞧瞧!您都混成看街的啦!

瘦和尚 真他妈邪了门了!哪怕画俩苍蝇都有人举着银子抢,用得着您跟个贼似的来偷庙里的柴火吗?用得着吗?(恨恨地)哪天找个没人的地方,我就指着他鼻子去问他,你丫挺的为什么不画?

胖和尚 操他妈的!(突然伸出手又开始抢老头手里的柴火)

老仆 (嘴绷得像块铁,俩眼始终冷冷盯着两个和尚。突然)二位!说完了吗?说完了吗?你当光你们俩想不开哪!就你们刚才那几句话,(伸出两个手指头,哆嗦着)我跟他说了溜溜二年了!知道我换回了什么吗?我连他妈俩字儿都不配!就换回了一个字(突然唾沫星子四溅地)俗!(歪着膀子撞开东禅房的大门,走了进去)

胖和尚 (抹了一把喷在脸上的唾沫星子)我,我他妈的……(伸出手狠狠地抽了自己个大嘴巴)

[此时,瘦和尚突然发现了山门口的高掌柜。]

瘦和尚 哟!老爷子!

胖和尚 (一只手捂着被自己搥得火辣辣的脸,愤愤地)高掌柜!刚才您横是都看见了!都看见了……

高掌柜 看见了!都看见了!二位!怒可伤肝!都瞧我了……

胖和尚 (越发委屈地)瞧您?瞧您?现在,跟您说吧!(手一指东禅房)这里头,不光文大爷跟曹甲三那俩混蛋啦!(伸出三个手指头)变他妈仨啦!

高掌柜 (脑瓜子一下子大了)啊?变仨啦?

胖和尚 两位爷,能耐大啦!他们不知从哪儿勾来了一位更不是人脾气的东西!告诉那孙子出过洋,谱儿更大!吃饭时哪怕桌上就剩了半拉凉窝头,桌上照样摆上刀子叉子!脖子上照样要拴个围嘴儿……

[此时，舞台深处的灯亮了。

[名士们栖身的东禅房一览无余地呈现在了观众面前。

[隆冬三九滴水成冰，屋内连个火星都没有，空荡荡的禅房透出一种彻骨的寒冷。禅房北侧的砖炕上，文子臣与曹甲三身上各围着床破被货，脸对脸死盯着面前的一个棋盘。

[文子臣——一位性情古怪的名士。家有万贯家私，却常年住在庙里。认为人世间的一切均俗不可耐。

[禅房靠窗的地方一张破旧的供桌。桌上扔着两只巨大的青花笔洗，已然被残墨装点成两只花瓜。笔洗内黑糊糊的脏水，上面浮着一层薄冰。

[曹甲三身后，站着那名我们在曹宅曾见到过的老仆。经过长时间的折磨，老仆的衣着已更加褴褛，他心里郁结的那股反抗的欲火也已更加炽热。此刻，他僵着鼻子，眼珠子像刀子般盯着主人的脖子。

[刚刚走进屋门的文子臣那名老仆，手里仍旧抱着那捆柴火，无声地站到了文子臣身后，同样厌烦地僵着鼻子，盯着自家主人的脖子。

[两位老仆此时的心绪如出一辙。他们的嘴均绷得像一块铁，但他们心里咬牙切齿的咒骂声却从幕外清晰地传了过来：“喝酒！念诗！混得连窝窝头都快接不上顿了！”“画张画比让你们下油锅都难！饿死你们！”

[两位名士则沉浸在自己的艺术境界中，对尘世间凡人们的纷扰浑然不觉。

[一片静谧之中，只听曹甲三轻嗽一声，接着伸出三根纤细的长指，他像念诗那么有味地轻喝一声：“叫！”随着一声金属般的脆响，棋子当地一声落在了棋盘上。这反而衬托得空荡荡的禅房更加宁静。

[恰在此时，从禅房里侧的套间内突然传来了一声凄楚动人的哀告：“爷！您高高手儿，饶了我们吧！”

[此时我们发现，禅房尽头还坐着一组人。

[只见一位蓬头垢面的爷，闭着眼仰坐在一只破旧的靠椅里。从他紧锁的双眉上不难判断出他有多么孤独。同时也就不难判断出，他就是那位新来的道行更大、脾气更拐孤的名士。在他身后，同样站着一名愁眉不展的老仆。

[令人惊讶之处在于，蓬头垢面的名士正在吃早点。早餐的内容尽管仅有半拉窝头，但残破的长桌上，照旧铺着一块认真浆洗过的桌布，上边摆放着只有宫廷里才能见到的银制刀、叉。看来名士的确出过洋，且受过系统的洋文化熏陶。

[洋名士，他的真名叫肖子虚。对外打出的旗号也是名士，但“身在江湖，心存魏阙”。他也曾在大清朝的同文馆中深造，懂外文。

老家仆（脑门子拧成个大疙瘩，边往名士脖子上拴挂餐巾，边炸着胆子试探地问着）爷！动动手儿吧！画张草虫，写意！大写意！下角画个蝥蛄，上角画根丝瓜，两样东西往四下里一抻，那横是累不着咱们……

[名士则双唇紧闭，双眼眯缝成一条缝盯着盘子里那块凉窝头，始终没开口。

[突然，老仆好像失去了控制，声音嘶哑地喊叫了起来：“爷！您抬抬胳膊就是钱，您这是跟谁过不去呀？”说着扑通跪下了。

[刹那间，就像被人往脸上啐了口唾沫似的，名士感到了一种莫大的屈辱，他脸上的咀嚼肌在抽动，眼珠子死死盯着老仆。突然，他嘴里咬人似的蹦出了一个字儿：“俗！”说

完,脑瓜子一下子靠在了椅子背上,闭上了眼,一颗孤独的泪水从眼角涌了出来:“你白跟了我这么些年了……”

老家仆 (这次似乎要决心抗争到底)爷!您兴许看走了眼了,我们原本就是俗人……(说着撩起了大袍的前襟)您瞅瞅!(转对众人)您瞅瞅!您瞅我这条破棉裤,早他妈耍了圈了。说实话,吃五谷杂粮,咱们不怵。可不能老这么饥一顿饱一顿的吧……

[在老家仆跪下的同时,文子臣与曹甲三的家仆也同时冲主人跪下了。]

老家仆们 (齐声喊道)爷!我们知道,您们是世外高人,可我们是俗人啊!您高高手儿,把我们放了吧!

[此时,那位起洋“范儿”的名士突然缓缓站起身,眼里闪动着激动的泪花。]

洋名士 子臣兄!(仰天长叹道)这个年头儿,脏啊!(声音开始颤抖)睁开眼睛看看吧!一张嘴,都是钱!中国魏晋时期的文人,那才叫真正的文人,(无限向往地)托生在那个年头儿,造化啊!竹林七贤,阮籍阮步兵,嵇康嵇中散……(眼角瞄了一下跪着的家仆,目光中流露出无限的失望。片刻之后,眼睛重新转向顶棚,再次回到自己的精神世界里)不说竹林七贤,就说陶潜陶渊明吧!四十二岁辞去彭泽县令,还归故里。无官一身轻啊!他心里那股滋味?啊?我算是咂摸透啦!(突然放声吟诵起了陶诗)

少无适俗韵,

性本爱丘山。

误落尘网中,

一去三十年……

[洋名士的古意与诗情,像瘟疫似的在东禅房里蔓延开来,迅速点燃了文子臣与曹甲三对魏晋风骨及陶渊明的缅怀与渴望!]

[先是曹甲三开始接诵:

羁鸟恋旧林,

池鱼思故渊。

开荒南野际,

守拙归故园……

[最终,文子臣也加入了古诗大合唱:

方宅十余亩,

草屋八九间……

[三位披着被货的名士完全燃烧在了自己的理想主义之中,边吟边端起了桌上的酒杯。]

[名士们那种不着四六的激情,与眼前饥寒交迫的窘境形成了如此强烈的反差!主人朗朗激越的吟唱与仆人咬着槽牙的诅咒交汇成一曲嘈杂的大合唱。]

[文子臣家的老家仆紧闭双唇,眼珠子像刀子似的斜愣着正在撒酒疯的文子臣,心里的咒骂声变得从来不曾有过的清晰:“唱!喝!念诗!把要账的逼急喽非活剥了你们几个不可!”]

[而东禅房里,诗人们的诗意已进入高潮:

狗吠深巷中,

鸡鸣桑树颠……

文子臣的老仆 (终于忍无可忍了!他阴沉着脸,缓缓站起身,轻声叫道)爷!爷!(发现压不住茬

子，突然用力抽了自己个大嘴巴，嘴里的吼叫一下子扩大了好几倍）爷！（接着，伸出双手像乐队指挥似的往下一压，歇斯底里地喊叫了起来）几位爷！你们他妈醒醒盹儿，醒醒盹儿吧！

[这一意外的举动居然令名士们的吟唱戛然而止！]

老 仆（声音凄楚）几位爷！晌午咱们吃什么呀？啊？吃他妈什么？（走到文子臣面前）文大爷！打咸丰年我就进了咱们文宅。今儿您能让我把心里那点纳闷的事儿说出来吗？啊？那么多人求您去做官，您像轰狗似的把人轰了出去。是！您把功名利禄看得粪土不值。可咱们总得有口饭吃吧？那么多人，（抓起供桌上的一摞订单）举着钱求您的画儿，可您，比让您上刑都难受。您不是喜欢画画儿吗……

文 子 臣（眼珠子盯住老仆，突然十分恼怒地开了口）今儿咱们能不能不说钱？！啊？能不能不说钱？！（猛然意识到，自己一个名士跟一个下人发火有失身份，遂强抑怒火，脸对着顶棚）我每每说，你们得多看点书。听过巢父洗耳的故事吗？有人劝巢父去做官，老爷子觉得耳朵脏啦！蹲到河边去洗耳朵。阮籍，晋文帝为晋武帝的姑娘来求婚，阮步兵天天举着个酒瓶子，醉得六十天不说话；嵇康，山涛山巨源劝他去做官，嵇中散写了篇文章——《与山巨源绝交书》！那么好的朋友，一句话，噌啦！①

[此刻，文子臣心中的郁闷已升至顶点，他突然把目光转向了曹甲三，颤声喊道：“甲三兄，我寂寞啊！”]

[曹甲三极力劝慰道：“子臣兄！别！您别！”]

文 子 臣（目光又转向了洋名士）子虚兄，咱们托生的年头儿不对啊！竹林七贤，那才是人过的日子！那种心胸！啊？刘伶刘伯伦光着身子站在屋里，一帮俗人觉得是笑话。刘伯伦怎么说？“伶以天地为屋宇，以屋宇为衣衫”！天地是屋宇！房子不过是汗褙儿、裤衩儿！光着身子怎么啦？你们非钻裤衩里边来看，当然什么都看见啦！（无限敬佩地）这是什么心胸？啊？这有多么放达！皈依自然，物我同一，讲得多好啊……

[此时，不知哪根神经短了路，文子臣突然发现门口还站着三个人——南纸铺高掌柜、海顺二哥与骁骑校芹圃。

文 子 臣（思绪一下子从天上回到了人间）高掌柜？！你们什么时候来的？

高 掌 柜（提拉着点心匣子匆匆趋前几步，规规矩矩地请了个安）文大爷！（迅速转对曹甲三同样规规矩矩请了个安）甲三先生！（眼往洋名士那边一瞄）这位爷是……（准备照样请个安）

[“吃西餐”的洋名士，话像砖头似的扔了过来：“买卖人吧？别跟他说我是谁！”]

[高掌柜咽了口唾沫。

[高掌柜的手往前一领，海顺二哥与芹圃疾行两步，规规矩矩地给文子臣请了个安：“文大爷！”]

高 掌 柜 这位是存翁家的少爷芹圃，憋了多少日子了想见见您，（壮了壮胆儿）想，想跟您学画儿……

文 子 臣（像听见了外国话似的）什么？学画儿？（眼盯着芹圃，似乎蒙受了莫大的羞辱，鼻子迅速僵了起来。他脸对着高掌柜，语调变得十分不客气）听过“广陵散”的故事吗？

[高掌柜与二哥和芹圃同时晃了晃脑袋。

① 噌啦：翻脸了。

文子臣 嵇康嵇中散,学问渊博、人品高洁……让司马昭给杀了。临刑那天,三千名太学生出来求情!求司马氏让嵇中散到国学去当老师,司马昭没答应。嵇中散环顾日影,要了一把琴,最终弹了一曲《广陵散》!曲子弹完,嵇中散大喊一声:“《广陵散》于今绝矣!”死的时候才四十岁!《广陵散》,那是高山流水,是天籁啊!(眼盯着高掌柜)你当文子臣的笔墨是人就教,是个人就能拿银子换走哪?!(咬人似的)文子臣的笔墨是当今的《广陵散》!

[高掌柜抹了一把脑门子上吓出的汗。

[此时,舞台前区一个特殊的平台缓缓升了起来。平台最远端的一角出现了两名神秘人物:一是总理各国事务衙门的总案文瑞,一是法国府的管事琦善。

[此刻,他们与舞台上的人并不交流,彼此之间也不交流。仅是双眼像刀子似的死死盯着洋名士肖子虚,静观他的表演。

[而舞台上所有的人对升起的平台也均浑然不觉。

文子臣 (目视着远方,仿佛一眼看到了晋朝)打今儿起,文子臣断不会再收学生!文子臣只想遍访天下名士,凑成竹林七贤!眼下,甲三、子虚,加上子臣这是仨。只差四位了。(说到动情处,眼里燃烧起希望之火)昨天夜里我做了个梦。飘飘洒洒的大雪之中,四名高士口中吟唱着古歌走进了山门!只见领头的一位身穿一件白袍,其他两位尽管身上都只披着床被货,但他们那种仙人气质却令人无限敬仰……

[曹甲三与洋名士被文子臣的述说再次撩拨了起来,同时披着被货站起了身。

文子臣 (始终目视着远方)甲三兄!知道他们唱的是啥吗?恍恍惚惚之中,就见领头的那位一抖宽大的孝袍子,放开嗓子唱起了《千忠戮》!

[说到此,文子臣一抖肩膀上的破被货,放开嗓子唱了起来:

收拾起大地山河一担装;

四大皆空相……

[文子臣一句慷慨悲歌,像一声炸雷,在曹甲三的灵魂里勾起了强烈共鸣。

[文子臣似乎是在用灵魂呐喊:

历尽了渺渺程途;

漠漠平林、叠叠高山、滚滚长江……

[曹甲三与洋名士再也不能自制,迅速投入了演唱:

但见那寒云残雾和愁织,

受不尽苦雨凄风带怨长……

[三位名士披着被货在慷慨高歌,眼里涌出了激动的泪花。

[窗外大雪纷飞,天地世界一片银白。

[此时,小庙的住持方丈——一名一脸菜色的和尚——在两名小沙弥的簇拥下闯上舞台。

方丈 (气急败坏进门就喊)爷!几位爷!您饶了我们吧!现在您是三位,您还打谱凑成七贤?容老僧说句不该说的话吧:您只要再添一个人,我们就都搬出去,庙就归您啦!(说着扑通跪下了)

[而“竹林三贤”则完全融入了艺术家的思维之中,对尘世间的诸般事宜早已充耳不闻。

[艺术家们的慷慨悲歌越发大江东去,动人魂魄:

历尽了渺渺程途、漠漠平林、叠叠高山、滚滚长江……

[雪更大了。

[场灯弱了下去。

[舞台前部的一束追光里，仅留下了芹圃。

芹圃 (完全被眼前的情景惊呆了，嘴里喃喃着)敢情名士不光会画画，还得会唱昆曲！怪不得老爷子天天去喊嗓子呢。(激动地下了决心)我呀！不光要学画！还要学昆曲！学，就从根儿上学，上手就是《千忠戮》！

[此时，站在平台最远端的琦善，眼盯着正在撒酒疯的洋名士肖子虚，心中的厌恶再也无法控制！

琦善 (声音不大但十分清晰)喝！唱！装他妈什么孙子呀！

文瑞 (同样眼盯着名士们，脸上毫无表情，像在自言自语)文子臣，达则兼济天下，穷则独善其身，真正的隐士……

[此时，舞台上的追光只罩住了肖子虚一个人。

琦善 (并没理会文瑞的自语，仍是紧盯着肖子虚)我说的是他妈你！

[肖子虚似乎什么都没有听到，再次投入了名士们的大合唱。

琦善 (更加刻薄地)西洋人的隐士，是因为信教，讲苦行！中国人，从来没有过真正的隐士。洒在庙里装孙子，无非是想弄出点动静招皇上瞧见！我他妈瞧你到骨头里！

[舞台上肖子虚口中的《千忠戮》陡然出现了一个高腔。

[大雪飘飘洒洒。

[灯暗。

第二场

时间 1900年农历五月初一，前场五个月之后。晚半天。

地点 存翁家中；前门外大外廊营谭鑫培家故宅。

幕启

[天幕上，一幅巨大的沈蓉甫绘制的“同光十三绝”横贯舞台而过。

[一束追光在同治、光绪年间十三位名伶的画像上缓缓移动着：郝蓝田、张庆奎、梅巧玲、刘赶三……最终停在了谭鑫培身上。

叙述人 宝华寺中，文子臣、曹甲三诸名士的潇洒风流不仅征服了芹圃，也深深地打动了存翁。1900年五月，存翁芹圃父子对京剧与昆曲的热爱，已进入走火入魔的境地。为了深入学习谭派唱腔，父子二人决定半夜到谭鑫培家的后墙山，去听谭老板吊嗓子……

[存翁家中，晚饭后。

[节令已近五月初五，但老爷子却在儿媳的服侍下，正在试穿一条极厚的套裤；芹圃则早已浑身上下披挂整齐，胳膊窝里夹着件棉袍，手里拎着个纸灯笼。

[满姑尽管手里在忙活，脸上却充满疑惑与忐忑。

[满姑的婆婆则端坐在炕沿，脸上的毒气口袋已垂挂到胸口。此刻她微闭着双眼，口里一声连一声地打着响嗝，看得出来，她已十分恼怒。

满姑的婆婆 (咔地咳嗽一声，话像砖头似的扔了过来)哼！什么节令了！大褂都穿不住了，穿棉裤？(手一指存翁，脸冲着儿媳)给他把毛窝、皮袄都拿来！捂死他！老东西，唱戏？

忘了死啦!

芹圃 (脑门子拧成个大疙瘩,十分不耐烦地辩解着)这是夜里!夜里!天儿凉!
满姑的婆婆 (更加怒不可遏)深更半夜的,出城?碰上绑票的,劈柴炖肉!揍!非熟了你们不可!
(说着突然又打开了嗝儿)嘎——嘎——嘎——

芹圃 (感到一种“秀才遇到兵”的无奈)不是出城,是奔外城!外城!听明白没有?
存翁 (始终梗着脖子,一种不被理解的孤独感充满心头,像屈原似的仰起下颏长长地叹了口气)唉!学点儿玩意儿怎么这么难哪!(突然转对儿媳,决定对儿媳诉说几句内心的孤独)知道我们爷儿俩去干嘛吗?啊?我们是去办正事!(十分和蔼地)谭鑫培知道吗?谭老板?老生?唱戏的?

满姑 (摇了摇头)不知道。

芹圃 (失望地)哼!有用的你都不知道。

存翁 (越发和蔼地)这么说吧,唱戏的,京戏,分生、旦、净、丑。这个谭鑫培啊,(一伸大拇指)是生行里的这个!上宫里唱戏!进宫一回赏银子二十两!逢年过节,赏点心、果盒、药品、首饰。太后赐名“小叫天”!知道为什么吗?《四郎探母》谭鑫培一句“叫小番——”,声震屋瓦!(决定认真给儿媳补补课)梨园行有句老话,无生不谭!(猛然想到)梁启超你听说过吗?

[满姑像听天书似的摇了摇头。

存翁 (越发耐心地)就是戊戌年间跟谭嗣同一块儿起哄变法那个傻小子!那帮东西别看主意混蛋,可他们懂戏!梁启超说“四海一人谭鑫培”,明白人!明白人!……

[此时满姑的婆婆的嗝已打得越发响亮。

存翁 (仍在苦口婆心地对儿媳进行教导)我们爷儿俩今天去干嘛呢?奔外城!前门外,到谭鑫培家的后墙山去听谭老板吊嗓儿……

满姑 听吊嗓干嘛非得半夜大晚上的呢?

存翁 (发现儿媳终于对自己的追求产生了兴趣,像遇到了知己似的变得十分亢奋)所以呀!所以呀!前些日子,谭鑫培闹病,不能登台了,只能在家里吊吊嗓儿。而梨园行的人呢,(手指头比画成一杆大烟枪的形状)又都多少有点这路嗜好。一般都是后半夜,来了精神头儿,才开始吊嗓儿。迷谭的人都是半夜挤在胡同里,耳根子贴在谭家后墙山,去听那一口儿……(说到此处,委屈再次袭上心头,转对自己的太太)我们这么做不对吗?啊?不对吗?

满姑的婆婆 (根本不听别人在说什么,只是用力重复着自己的警告)深更半夜,碰上绑票的,劈柴炖肉!往死了揍!(说着,打嗝的声音变得更加响亮)嘎——嘎——嘎——

[灯暗

[场灯再次亮了起来。

[前门外。大外廊营胡同。

[时近定更,谭宅外面已挤满了人。“宗谭”的戏迷们早已嗷嗷待哺,他们聚集在谭宅的后墙山,像犯了烟瘾的瘾君子,正焦灼地期待着谭老板那一声唱儿。

[这些光绪年间的追星族,或抱着膀儿当街而立,或直着身子倚靠在墙头。所有人都是微合双目,期待着即将从墙内飘来的琴声。一些“谭迷”甚至随身带来了马扎与蒲团,捷足先登占据了有利位置。个别胆大的干脆上了房,骑在了墙头上。

[远近四邻的树上、屋顶上星星点点地坐着听客。

[存翁与芹圃毕竟是有身份的旗人，略显矜持地站在人群外边。

[一片静谧之中，突然，音乐出现了！但音乐不是从谭宅飘来的京胡，而是那种隐隐约约缥缈缈缈、带有几分宗教意味的神秘鼓乐，它既像在述说着票友们的心迹，又像是在诉说一个民族的某种情怀。

[人群中的“谭迷”甲——一个四十来岁的壮年男子，突然打了个寒噤：“嚯！露水下来了！”随即向身边的人问了一句：“什么时辰了？”不待对方回答，又很快转对房上的小伙子，压低嗓门：“起来了没？”

[房上的小伙子微微直起腰，往院里望了望：“瞧不见！”

“谭迷”甲 你直起身子不就瞧见了么？

小伙子 (乐了)直起身子？深更半夜站到别人家房上，还直起身子？非让护院的把我猴起来打出屎来不可！

“谭迷”甲 (也乐了，转对身边的“谭迷”乙解释着)梨园行的人跟常人不一样！都是顶天快亮了才刚躺下。临吃晌午饭那阵儿才起床。顶下午三四点钟这才拿晚饭当晌午饭。吃完饭还要临一会儿帖、到院子里侍候侍候花儿、喂喂金鱼……什么时候耗到更深夜静，抽足了大烟，这才……

[此时，房上的小伙子突然兴奋地喊了起来：“起来了！起来了！”

[胡同里唰地静了下来。

“谭迷”甲 真的吗？

小伙子 我听见咳嗽了！

“谭迷”乙 (失望地)唉！咳嗽，你知道那是谁咳嗽！

小伙子 (固执地)谭派咳嗽，动静跟平常人不一样……

[恰在此时，谭宅深处突然传来了京胡定弦的声音！万籁俱静之中，有如金石在敲击，强烈震荡着戏迷们的心灵！

[芹圃头一次来这里，眼前的一切令他惊愕地张开了嘴。

“谭迷”甲 (十分有把握地)这就快了！谭老板吊嗓儿，多会儿手里都是拿着根笛子，用得着的时候就吹一下，定定调儿……

[“谭迷”甲的滔滔不绝吸引了所有人的目光，但却使存翁感到一种失落。

存 翁 (决定“先掰一块儿给大伙儿尝尝”，轻嗽了两声，不紧不慢地开了腔)谭老板吊嗓儿，一般都是先吊“二黄”，像《马鞍山》“老眼昏花”，《桑园寄子》“叹兄弟……”。吊完二黄，吊“西皮”，整段西皮！撑开嗓儿撒开了唱！完了再吊一整出的戏，收功。(下巴颏指指谭家街门)不光吊老生，还花插着吊青衣，小嗓，吊铜锤，宽嗓。横着、竖着、高、低、宽、窄全吊开喽……

“谭迷”甲 (被抢去了风头，心里涌起几分醋意)老爷子，您这么明白，明儿您挑个班得了，我去给您挎刀！眼瞅着角儿就出来了，您在这儿没完没了地哨！卖话呢您！

存 翁 (被噎得一句话说不出来，脑门子上的青筋开始蹦)怎么说话呢你？挺大个人怎么不会说人话？

芹 圃 (怒从胆边生)小兔崽子！没大没小！（说着挽起袖子迎了上去）我他妈不熟了你！

[众戏迷们哄地围了上去。

[几位上了岁数的“谭迷”纷纷劝解着：“别介！别介呀！”“千万别动手儿！不就几句话的事儿吗？”“咱不都是冲谭老板来的吗！”

[发现有人相劝,芹圃变得越发勇武,他用力啐了口唾沫,嘴里开始骂骂咧咧。

[恰在此时,只听谭宅深处一声清脆的板鼓,有如石破天惊!几乎与此同时,大锣、小锣、铙钹一齐敲打了起来“匡喊——喊喊,匡喊——喊喊——”。

[打架的双方一下子同时松开了手,一齐把眼睛转向了谭宅。

[整个胡同变得死一样地静。

[所有戏迷都支起了耳朵。

[武场一过,随着一声清脆悦耳的京胡,京胡、月琴、三弦“老三件”演奏出那么悦耳的乐曲,像一只细嫩的小手在戏迷们的心坎上抚摸着。

[很快,过门接近尾声,此时,戏迷们几乎全部屏住了呼吸!随着乐队一个极短暂的停顿,“谭迷”们期待多时的谭鑫培那句唱终于出现了!

叹兄弟遭不幸一旦丧命——

[夜静人稀,谭鑫培的演唱有如黄钟大吕,撞击着“谭迷”们的心灵!

[追星族们有如久旱的禾苗遇到了甘霖,眼里霎时涌出了激动的泪花,情不自禁地压低嗓门齐声喊了一嗓子:“好!”

[站在人群外边的存翁则一咬牙一跺脚,轻轻喊了一嗓子:“好!”

[“谭迷”们像打了鸡血,一位“谭迷”兴奋地喊道:“邓伯道!《桑园寄子》!《桑园寄子》!”

[另一位“谭迷”马上厉声喝道:“别说话!”

[一阵短暂的骚动过后,胡同里再次迅速安静了下来。

[谭鑫培的演唱更加清晰地飘了过来:

丢下了年幼儿好不伤情——

眼望着孤坟台珠泪难忍……

[此时的存翁已完全沉迷其中,他眯缝着双眼,手中轻轻地击打着节拍,嘴里开始像蚊子似的跟着轻轻哼唱。

[很快,谭鑫培的《桑园寄子》转入二黄导板。

[而存翁跟唱的声音开始逐渐失去控制,变得越来越大:

见坟台不由人珠泪滚滚——

[刚才与存翁发生过口角的“谭迷”十分厌恶地盯视着摇头晃脑的存翁。

[但此时的存翁已完全沉入自己的艺术世界里,周围的一切早已不复存在。嘴中的小声哼唱逐渐变成喧宾夺主。随着谭老板的胡琴,终于彻底放开了嗓门,喊开了“叫头”:

伯俭,兄弟,哎呀难得见的兄弟呀!

[存翁大喇叭似的喊声终于激起了公愤。

[站在房檐子上的一位“谭迷”早已出离愤怒,他压低嗓门咬牙切齿地吼叫道:“听他妈你的还是听谭老板的?!”说着掀起房上的一块大瓦片,毫不犹豫地扔了下来!

[深更半夜,瓦片啪地砸在了存翁身边的硬地上,摔得粉碎!

[存翁一下子睁开了眼睛,醒了盹儿。

[恰在此时,谭宅深处的演唱不知何故同时停了下来!

[燃烧在公愤之中的“谭迷”们,由于失去了对谭老板演唱的顾忌,变得像一群愤怒的狮子,一下子嗡地向存翁围了过来!戏迷们咬人似的咆哮了起来:“得!谭老板不

唱了!”

“这回到好,光他妈听你的吧!”

“别人儿这儿听得好好的,你在这儿跟个苍蝇似的瞎他妈嗡嗡!”

“你他妈怎么这么讨厌呀!”

[由于搅扰了“谭迷”们的兴致,“谭迷”们已变得歇斯底里。

一位老“谭迷”(手指着存翁,气得直哆嗦)谭老板,四个月!(伸出四个手指头)四个月没登台了!今儿他吊的什么?啊?《桑园寄子》!(咬人似的)他多少日子不吊《桑园寄子》了?我他妈憋了多少日子了,就为了听这一口儿!好容易今儿赶上了,让他妈你给搅了!(气得眼里涌出了委屈的泪水)

[存翁与芹圃发现已身处十分被动的境地,脑门子上沁出了细密的汗珠。

芹圃(双手攥着拳头)你们干什么?干什么?不就耽误了两句唱吗?(嘴上很硬,但身子却在不断往后退)

[“谭迷”们凶狠地围了上来。

[老天有眼!恰在此时,谭宅里院的京胡突然再次开始对弦!

[所有“谭迷”的精神一下子同时被重新唤醒!

老“谭迷”(手往大腿上一拍,惊叫一声)又来了!(手一指存翁父子,咬着槽牙)你们俩,滚蛋!(说完,突然对所有“谭迷”伸出了双手,像乐队指挥似的用力往下按了按,嘴里粗野地吼叫了一声)大伙都听清楚喽!今儿谁要再搅了我的戏,我就一脑袋撞死在他手里!

[整个胡同霎时变得死一样的静。

[存翁父子被眼前的阵势彻底震慑住了。

[所有“谭迷”均死死地盯着存翁父子,他们的嘴均绷得像块铁。

[而此时,谭宅深处,随着单皮一串轻脆的鼓点,大锣、小锣、铙钹再次敲击了起来。

[存翁父子在众人凶狠的目光逼迫下,无声地挪动了脚步,无奈地向胡同外头走去。

[此时,京胡再次拉响了过门。

芹圃(站在台口,发现“谭迷”们确实已听不到自己的声音了,胆子再次壮了起来,他狠狠地往地上啐了口唾沫)他妈的,几个汉人,反了他们了!老爷子,甭往心里去!哪天,哪天我约上三头四十的库兵,全放躺下他们!(突然发现老爷子的腿像被磁石吸住似的,开始迈不动步)

[屈辱、孤独与谭派唱腔的诱惑在存翁心中交织在一起,缠成个瞎疙瘩,边走边不断扭头往谭宅望着。

芹圃(十分不解地)老爷子,让这帮混蛋这么挤兑,您还不打谱儿走吗?

存翁(最终站住了,十分无奈地仰天叹了口气)我,我好这口儿啊!(眼里涌出了泪花)

[此时,谭老板的《桑园寄子》再次隐隐飘来:

叹兄弟遭不幸一旦丧命,

丢下了年幼儿好不伤情。

.....

[在这寂静的夜晚,谭鑫培的演唱有如天籁一般在天地宇宙间回荡着。

[存翁再次沉入醉人的艺术享受之中,他轻轻眯起了双眼。天是那样高,月亮与星星是那样明亮,存翁眼里的泪水夺眶而出。

[夜风刮起来了。

存 翁 (目光闪出某种决绝,像对军国大事作出决断似的一拍大腿)就这么办啦!

芹 圃 (眨巴着眼睛)就哪么办啦?

存 翁 办票社!把谭老板请家来唱!再不受这帮要饭的气!

芹 圃 (倒吸了口气)办票社?那得银子!

存 翁 (胸有成竹地)大不了把房子押出去!

芹 圃 押房子?押给谁?

存 翁 关四!

[存翁的目光让人感到一种凛然甚至恐怖。

[天籁般的谭派唱腔和京胡是如此醉人,世界变得如此美好。

[舞台前区的灯亮了起来,光区里那个特殊的平台再次缓缓升了起来。关四——一名身材矮胖的旗人,在中人——珍秀斋高掌柜的引领下出现在平台上。高掌柜手里一纸契约,目光中隐含着忧虑与不安。

高 掌 柜 (嗽了嗽嗓子)存翁!您瞧清楚喽,钱数、抵押日期都在上边了……只要您、关四,咱们仨往上一画押,事儿就算成了……(突然,语调中带着明显的警告)存翁!您可想清楚喽!这可是押房子!到日子真赎不回来您一家人就得往外搬家、腾房!

存 翁 押!

[灯暗。

第三场

时间 前场两日之后。1900年农历五月初三。早半天。

地点 文宅。后花园中的花厅内。

幕启

叙 述 人 见仁见智。在文大爷看来,挽救大清朝的道路有千条万条。面对洋人与洋教势力的压迫,文大爷决定,把教堂里那个黄眼珠子的洋老道请家来,管他顿饭!洋人无非是幼而失学,好贪点小便宜,给他们就是了!哪有大人跟孩子治气的。

[场灯亮了

[文府后花园的花厅内,文大爷“管洋老道那顿饭”的活动已渐入佳境。一张大餐桌边,文大爷居首,金牧师坐在主宾的位置。满翰林鲍幼公、汉翰林沈小山、文府的常客一僧一道,以及两位满身绸缎通体光彩照人的喇嘛等人则围席而坐。管家及下人们分侍左右。

文 大 爷 (神情里始终隐含着某种蔑视。望着胃口不错的金牧师正十分吃力地使着一双筷子,嘴角泛起冷笑,自语道)洋人,手指头硬。(转对下人)来呀!递金牧师个方便点的家伙儿!

[男仆转身将一个中号汤匙送到金牧师面前。

[金牧师,一位深受史密斯《中国人的气质》影响的美国人。同情中国人,想理解中国人,搞清中国人是怎么回事,却一直被诸多的中国人的问题所困扰。

文 大 爷 (突然问道)金牧师!您平常喜欢吃点什么?

金 牧 师 平常?平常喜欢吃沙拉(salad)。

[对沙拉这类东西，文大爷显然见过也吃过，嘴角再次浮起冷笑。

[汉翰林沈小山则十分好奇。

沈小山（费劲地重复着）沙拉？（琢磨着）那是什么东西？上不了席吧？

金牧师 英语里 salad 这个词的词源，是由法文或西班牙文演变来的，更早是出于拉丁文 salt，意思是“加上盐的”……

沈小山（更困惑地晃了晃脑袋）不明白。

金牧师（用餐巾擦了擦嘴）简单说就是把新鲜蔬菜莴笋、生菜、番茄，水果香蕉、菠萝，加上煮熟了的配料，熏火腿、熟鸡蛋……都切成小块，浇上沙拉油，一搅拌……

沈小山 完了呢？过油？

金牧师 不。

鲍幼公 上屉蒸？

金牧师 不。

沈小山（看来是个美食家）再不然勾上点南豆腐，擦上点胡萝卜丝儿，再撒上点五香面儿，拿手攥攥炸丸子？（猛然醒悟到）炸丸子也不能搁香蕉、菠萝呀？

鲍幼公（眼盯着金牧师）照您那意思，就那么几样东西一搅和，直接往小碟里一布？

[站在边上的管家情不自禁地：“那，那不成折箩了吗？”

[众人一齐抿着嘴儿笑了。

金牧师（认真地）对！有一种说法，说沙拉的起源就是一位厨娘把厨房里所有用剩下的下脚菜全部切成小块，倒上点调味酱……

管家（逗笑了主子，开始放肆）金牧师，您看您能不能不往里搁调味酱？您试着往里搁上点辣咸菜丝儿，再浇上点生豆汗，一拌……

金牧师（认真地点点头）为什么不可以呢？呛味沙拉就是要放芥末、胡椒粉的。我回去试试。

[众人“哄”地笑了。

文大爷（斜楞了管家一眼，轻声训斥道）少见多怪！沙拉是洋人的一道菜。

[管家浑身的骨头立即散了架，双手一垂：“着！”往后退了两步。

文大爷（手一指席面）金牧师，薄酒一杯青菜几味，不成敬意，请！

金牧师（面对眼前的酒杯困惑地）这是中国酒？不是中国酒？

管家（十分有礼貌地）这两只高脚杯里，是你们洋人爱喝的香槟和葡萄酒，都是从法国进口的；这只青花杯里，是我们府里自家泡制的酒，是嘉庆十五年的……

金牧师（盯着眼前的酒杯，脑瓜子在飞速旋转）嘉庆十五年？

管家（及时应对道）大概其有八九十年了。

金牧师（困惑地）自家泡制的？

文大爷（同样困惑地）怎么？您府上不自个儿泡酒吗？

管家（不失分寸地解释道）这种酒叫香白酒。打雍正年起，府里每年都泡制一批。酒坛子得大，半人多高，一棒粗细。酒库里预备了二三百个这样的坛子。泡制时先往坛子里放进六七十斤上好的白干，后手再搁进香圆果三斤、佛手果三斤、广柑三斤、茵陈草一斤、绿豆三斤、冰糖五斤。东西搁完，密封，写上年月日，入库。每年泡一批，依年次取出饮用，窖里头儿最早的是雍正六年的……

[金牧师惊讶地睁大了眼睛。

文大爷 金牧师，请！（将杯子里的酒一饮而尽）

[此时,金牧师突然发现眼前的一个白杯子中的饮料有点异样,它清淡如水,用鼻子嗅了嗅,又没有任何味道。遂将疑问的目光投向了管家。

管家 (含笑答道)这是府里自制的蒸汽水。府里每天升一个大炉子,上面烧着一个一人高的圆筒形铁锅,里头搁上生水,锅上盖一个铁板做的帽儿,帽儿里灌上凉水。水一烧开,水汽让铁帽子里的凉水一激,就化成了汽水,府里一天能出两罐子水,招待一般客人不上……

[金牧师脑门子沁出了一层细密的汗珠。

[此时,满翰林鲍幼公决定跟洋老道讨论点学问。

鲍幼公 (突然冲金牧师一抱拳)金牧师,向您请教!听说你们美国话和英国话里头“叔叔”和“大爷”不分?(说完,极有涵养地又补上一句)我这可是借酒遮脸儿!

金牧师 叔叔大爷?

沈小山 (发现对方没听明白)这么说吧,美国话里,“叔儿”怎么说?

金牧师 叔叔?(略一思忖)安扣(uncle)。

沈小山 那么,大爷呢?

金牧师 大爷?

沈小山 就是,伯父,(吃力地解释着)就是你爸爸的哥哥!

金牧师 我爸爸的哥哥?(略一思索)安扣!

鲍幼公 (困惑地)也是安扣?

金牧师 准确点说应该是(读英文)。也就是“比自己父亲大的兄弟”……

鲍幼公 (越发困惑地)比爸爸大,那不明摆着就是大爷吗?怎么还兄弟呢?

文大爷 (也开始感到困惑,加入了讨论)那,要是舅舅呢?

金牧师 安扣。

文大爷 (已然困惑到家)那要是姨父、姑父呢?也“安扣”吗?

金牧师 安扣。

鲍幼公 (咂了一下嘴)合着所有平辈的男人一律“安扣”?哟,那不没大没小了吗?(鼻子翹上露出了轻蔑)

沈小山 (追问道)那要是“兄弟”呢?“兄弟”怎么说?

金牧师 “兄弟”在英语里是(读英文)。如果细分的话,“哥哥”可以说是“比自己年龄大的兄弟”,“弟弟”可以说是“比自己年龄小的兄弟”……

鲍幼公 怎么那么费劲呢?

金牧师 (同样不解地)怎么,有什么不对吗?在俄语里边不也是这样的吗?叔叔、大爷、姑父、舅舅,一般都称为“加加”,没有中国话分得那么细……

文大爷 (鼻子翹儿流露出冷笑)那么,你们美国人有“姐夫”“小舅子”一说呢?有没有“姑爷”“老丈人”一说呢?

沈小山 照您这么说,就更不会有“连桥儿”“担儿挑”这一说了吧?假如是事都不分大小,吃饭上桌时,上下首怎么分呢?

金牧师 (遇到了从来不曾遇到的难题)“担儿挑”?“连桥儿”?

鲍幼公 (下决心要问个究竟)对呀!金牧师,咱们这么说吧,比方说,这个过厅里(手一指花厅后边摆着的一只连三),上首,连三头八仙桌两边,坐北朝南两把椅子;下首,东西向,各两把椅子。一拨儿客人进来了,怎么坐?

金 牧 师 中间,一般是主人坐……也可以随便坐……

鲍 幼 公 要是进来的客人不是平辈儿,不都是“安扣”。而是老家儿,长辈,比方说,是大妗子、大舅妈呢?

金 牧 师 那,同样可以随便坐……另外,可以坐,也可以不坐,大家随便……

沈 小 山 (有点急了,自言自语道)我今儿非他妈跟他较较劲不可! 金牧师! 假如! 我是说假如,说公公坐在这儿,儿媳妇来了,也许她坐吗?

金 牧 师 当然可以啦! 为什么不呢?

鲍 幼 公 (脸憋得通红)金牧师,那,要是屋里就一个座儿! 外加上赶寸了,屋里又就剩下了老公公跟儿媳妇俩人,您说,怎么坐?

金 牧 师 (十分轻松地)儿媳妇高兴坐就坐,公公喜欢站着,就站着。如果公公喜欢给儿媳妇削只苹果,就削只苹果。倒过来,如果儿媳妇喜欢弹钢琴,她邀请公公唱支歌曲,一般情况下,公公也不会拒绝,站起身,唱一段……

鲍 幼 公 (吸了口凉气)公公跟儿媳妇弹琴唱歌? 好嘛! 明儿公公给儿媳妇搓澡得啦!

[就在花厅里激烈地讨论叔叔大爷和公公儿媳妇的时候,舞台左侧一个光区的灯亮了。

[文府一间储物的库房内,几名男仆在管家的指挥下正在数着个儿往蒲包里装荸荠:“一五、一十、十五……”荸荠饱满整齐,闪着诱人的光亮。下人们反复核对着数目,数得十分精细。

管 家 (眼珠子瞪得像俩小包子似的盯着男仆们)我跟你们把话说清楚! 按咱们中国人的规矩,送礼送双不送单儿,送单儿就如同当众往客人脸上啐唾沫! 这是给那洋老道预备的几样东西,为了让那混蛋老道懂点儿人事儿,东西一律送单儿,不送双儿! (站在比自己下等的奴才面前,完全变成了主子,且远比主子凶恶)今儿你们可别怪我“血糊”,只要是有一样数错了数儿,弄成双儿,(手往四下一划拉)你们几个,有一个儿算一个儿,就都活剥了你们!

[男仆们抹了抹脑门上吓出的冷汗,再次认真地数了起来:“一五、一十、十五……”

[此时我们发现,男仆身边的一张大条案上,码放着一堆山一样的礼品——每类礼品的数目都同样是单儿不是双儿:七个食盒、九个蒲包、十一个精巧的点心匣子、十三个……

[管家眼盯着条案,眼珠子紧张地转动着。为了防止出现意外,他再次走到条案边,清点起了数目:“一、二、三、四、五……”发现礼品都是单儿,他长出了一口气,抹了一下子脑门子上的汗。

[舞台左侧的灯暗了下去。

[花厅内。“公公、儿媳”类的讨论开始在中国人心中引起某种困惑和不安,而依西方人思维办事的金牧师则对此浑然不觉。

金 牧 师 (仍在侃侃而谈)在我们西方人眼里,中国人的一些思维方式同样使我们也很困惑。西方人一直在研究中国人。文大爷,我带来了一本书……(说着把一函装帧精美的图书放到了桌面上)这是五年前纽约出版的。书名叫《中国人的气质》……

鲍 幼 公 (心存芥蒂,眯起眼看了看书的封皮)都是洋文?

文 大 爷 (同样引起了警惕)书里写了点什么?

金 牧 师 全书共二十七章。讲到中国人的“面子”,中国人的“节俭”、“孝顺”,包括中国人的“缺少同情心”、“轻蔑外人”,比如像我这样的美国人……

沈 小 山 (明显露出不快)外国人能懂中国人吗? 这是什么人写的?

金 牧 师 作者叫史密斯,中国名叫明恩溥,是美国公理会的传教士,1872年也就是同治十一年来中国,一直在农村布道,从事医药、教育、慈善事业。不能说不了解中国。比如,他书里写到一个农民推着个小车,车轱辘总是发出吱扭吱扭的响声。史密斯对他建议说:噪音让人很痛苦,你抹上点油它就不响了。可那个农民就是不听,照旧那么吱扭吱扭地推来推去,对噪音似乎很麻木……

[金牧师的讲述一下子伤了所有在场中国人的面子。]

鲍 幼 公 (哗啦站起身)告油? 告油那得花钱!

沈 小 山 (一把按住鲍幼公)金牧师,我没给您带书。中国书多,带不过来……

金 牧 师 (并没察觉到对方的愤怒)没关系,以后有机会你再带给我……

沈 小 山 有一本书,《中国论》,您听说过吗?

金 牧 师 《中国论》?

鲍 幼 公 他他妈不可能听说过!

文 大 爷 (厉声喝道)雨声!

[鲍幼公坐下了。]

沈 小 山 写书的人叫石介,石守道,宋朝人。一千多年了。那阵儿还没你们美国呢!(手扶着桌上的《中国人的气质》)更甭说你们这史密斯了。

[金牧师并不反感地点着头。]

沈 小 山 大清朝,你们外国人又叫中国。知道中国是什么意思吗? 石介说:“天处乎上,地处乎下。”(一字一顿地)“居天地之中者曰中国,居天地之偏者曰四夷”,中国,在天地的正当间儿! 天朝上邦! 四夷,东西南北,“毛衣穴居”、“有不火食者”——连火都不会使! 吃生肉! 切点生东西一拌,叫沙拉! 公公儿媳一块儿弹琴唱歌……

金 牧 师 (一直在认真思索石介的理论)好像不能说中国在中间别人在四边吧? 地球是圆的呀?

鲍 幼 公 地球是圆的? 地球是圆的? 那是您说!

金 牧 师 (认真地)地球确实是圆的呀!

沈 小 山 不错,就算是圆的,您是怎么来的?

金 牧 师 我? 坐船来的……

沈 小 山 您那船靠什么分东南西北? 不得靠罗盘吗? 罗盘是谁发明的?(手指头用力敲打着桌面)中国! 中国人! 离了罗盘您那船就成了没脑袋苍蝇啦! 说上酒仙桥,一下给您拉棺材铺去啦!

金 牧 师 对! 罗盘是中国发明的,中国人有很多伟大的发明,造纸,火药,活字印刷……

鲍 幼 公 结了! 中国什么东西不好?(顺手抄起桌上的一块青花盘)瞧见没有? 盘子底儿,两层! 底下是空心儿的,灌上热水,菜老是热的! 这叫暖盘儿!

金 牧 师 但是,我一直困惑的是:为什么中国人的几大发明都是在技术范畴之内,活字印刷、造纸、暖盘儿……而不是在科学范畴之内?

鲍 幼 公 什么? 不是科学? 你们那儿的的东西是科学! 公公给儿媳搓澡是科学!

沈小山 《中国论》说了，中国、四夷，“各俗其俗”，“各教其教”。我就纳了闷了，好好地插上街门自个儿过自个儿的日子多好！中国不好，中国人推小车不告油，那，好几千里地您跑中国来干嘛？

金牧师 我受上帝的派遣，来传达上帝的福音……

鲍幼公 上帝？上帝就让您“公公给儿媳妇搓澡”？！

[金牧师突然不言语了。]

[金牧师心中对中国人的愤怒，以及他对刚才所议问题中自己所持观点的认定，形成一团十分复杂的情绪。]

金牧师 对不起，我刚才，可能伤了你们的面子……

[望着眼前这个不懂三纲五常人伦之道的洋老道，文大爷心里突然生出一股厌烦。他喊了一声：“幼公兄！”打断了大家的话。接着端起杯子下了逐客令：“诸位！金牧师，干了吧！干了改日文祈到府上拜访！”一仰脖，把酒干了。]

[场灯开始变暗。]

[舞台开始旋转。]

[文府大门前，文大爷在送客。]

文大爷 (从金牧师手里接过对方的礼物——一本精装的《圣经》，随手交给了下人)金牧师，您送文祈的是《圣经》。(略一思索)你们洋人好像拢共就这一本经吧？(不待金牧师答话，转对身边的人)来呀！

[随着文大爷的召唤，两名下人捧来了十数函经书。经书一律是蓝布函套，上配象牙锁签。]

文大爷 (极有风度地微微一笑)金牧师！这是一套四书、五经。中国的经书往少了说有五经，五经之首是“易”。要是往宽点算的话，得说有十三经了。

[金牧师吃力地接过了那套沉重的四书、五经。]

文大爷 (眼角瞄了瞄金牧师，十分有礼貌地)金牧师！初次见面，文祈准备了点薄礼，请笑纳。(接着冲管家一点头，示意管家依所列礼品清单，开始向金牧师过手礼品)

[管家“遵旨”向胡同里一招手，第一拨礼品——居然是下人轰赶着的一整挂牛车！]

[牛车上是一套完整的二十三史。整套书的包装十分古雅，分装在数十具精巧的书匣中。古色古香的樟木板上分别刻写着涂成绿色的隶书字：“史记”、“汉书”、“新唐书”等等。]

[金牧师惊讶地睁大了眼睛。]

文大爷 (鼻子翹上迅速流露出一丝轻蔑)一个国家就如同一个男人。中国，好几千年了，上岁数了，(像数落儿子似的)比不了你们美国呀！一二百年，年轻气盛，大小伙子呢！人上了岁数，经的事儿就多，这是一份二十三史。拿回去，有用没用地翻着玩吧！

[牛车从舞台上徐徐碾过。]

文大爷 (眯缝着眼，望了望比自己岁数大不少的金牧师，内心独白变得更加蔑视)一个小国，拢共一二百年，您如同是没出月科的娃娃！小伙子，“七坐八爬”！您呀，您还尿炕哪！拿回去慢慢学吧！非臊死你不可……

[望着正在与众人告别的洋老道，文大爷俨然已成了一名指挥若定的将军。]

文大爷 (眼盯着管家)东西都对吗？

管家 (压低嗓门儿)回大爷，都对！从蒲包、点心匣子，到里边的玫瑰饼、五毒饼，一律是单

儿!蒲包儿里的荸荠我都是叫他们论个儿数的,一共是三百五十七个,错不了!……

文 大 爷 那好!

管 家 为了表示咱们那点大度跟俏皮,照您的旨意,我叫他们单拿食盒装了一份“折笋”。不是真“折笋”,都没动过筷子!是用各种干鲜果品:石榴呀,果子干呀,海米呀拼成的一个大杂烩。

文 大 爷 好!回头走到没人儿的地方你告诉洋老道,食盒里是一份中国沙拉。人多,怕他挂不住。

管 家 着。

[金牧师心情愉悦地走向牛车。身后,文府派来的四五名男仆肩挑手提着山一样的礼物。

金 牧 师 (看了看书函上的象牙锁签,由衷地赞美道)多么精美的艺术品呀!

[文大爷与身边的诸位高级知识分子们,眼望着正在走向牛车的金牧师,同样沉浸在胜利的喜悦之中。

一 喇 嘛 (压低嗓门)文大爷!听说所有的东西一律是单儿?

[文大爷矜持地点了点头。

一 道 人 哼!他要是个要脸的主儿,得好几天睡不着觉!

一 喇 嘛 赶上气性大点儿,备不住一口气上不来,能弯回去!

[望着正撅着屁股爬上牛车的洋老道,文大爷沉浸在胜利的喜悦之中。及至听到诸人的议论,他脸上的轻蔑与嘲笑渐渐消失了。

文 大 爷 (自语道)也许,不该对洋老道下手这么狠。(心里陡然升起一股怜悯,双眼眯缝成一个小缝儿,十分同情地)唉!洋人,叔、大爷、姑父、舅舅……都一个叫法,都是幼而失学呀!

[金牧师的牛车,在大包小包山一样的礼品的簇拥下,正在走出街口,消失在大街尽头。金牧师的脸色,像一朵五月的山茶花。

[惟有鲍幼公与沈小山与众不同。

鲍 幼 公 (始终沉浸在愤怒中)一个小小的洋老道也敢蹬鼻子上脸!(那种“兽性爱国主义”开始在胸中涌动,眼珠子上刹那间爬满血丝)早晚!早晚有那么一天,大清要恢复康乾盛世!真到那一天,什么他妈东洋西洋!都活剥了他们!

沈 小 山 (一直在心情沉重地思索。听到鲍幼公的吼叫,用力晃了晃脑袋,突然声音颤抖地叫道)幼公!文大爷!

[诸人听到动静不对,纷纷围了上来:“小山!”

沈 小 山 别看我跟他争的时候那么嘴硬,可我心里,发慌啊!

[众人:“为什么呢?为什么呢?”

沈 小 山 为什么?咱们打不过人家!(似陷入幽远的回忆)咸丰五年,湘军围攻九江安庆,大将胡林翼站在山顶,看着潮水似的长毛,神情镇静。这会儿,就见江面上驶来了一艘洋人的火轮!火轮很小,但开得飞快!胡林翼突然大喊一声,口吐鲜血!胡林翼说,长毛不可怕,大清的心腹之患是洋人啊……

[此时,舞台深处突然出现了一种莫名其妙的隆隆炮声……

[满台的人均陷入无限惶恐之中。

[此时管家突然气急败坏地跑了上来。

管 家 文大爷！义和团由哈德门进城了！

[远处的炮声逐渐清晰。

[灯暗。

第四场

时间 前场次日上午。

地点 芹圃的房中。

幕启

[场灯亮起时满姑正在做针线活。芹圃则躺靠在炕上，他脑门子拧成个大疙瘩，眼珠子盯着顶棚，又在苦苦思索。

[远处传来了隐隐约约轰轰隆隆的响声。

芹 圃 (边思索边自言自语)看这架势，洋人是真要打过来了。你说，要是岳飞碰上这节骨眼儿，他该干点什么呢？……(忽然想到)你还记得岳飞使什么家伙儿吗？好像是枪吧？对！是枪！（愤愤地）我早就说我该使枪！非他妈发给我根鸟銃！（哗啦把床头的鸟銃拨拉躺下了）这回，我自个儿预备家伙儿，预备枪！（嘟嘟囔囔地坐了起来）枪穗儿是红的，底下是根白蜡杆儿！（猛然想到）哎？岳飞那枪杆儿不能是白蜡杆儿的吧？

满 姑 (始终像捧哏的相声演员，极不负责地)估计得是铁的，木头杆儿怕压不住手。

芹 圃 那我也使铁的。打今儿往后，没事我就磨枪！把枪头磨得锃光瓦亮……(转念一想)可是，我老觉着心里有点不踏实。你说，岳飞他怎那么沉得住气呢？(突然，手往大腿上一拍)他呀，后脊梁上刺着字！对！岳母刺字！（一种茅塞顿开之感油然而生，哗啦从炕上站了起来）怪不得呢，我说我怎么这么胆儿小呢！敢情在这儿呢！我呀，让老太太给我在后脊梁上刺字！（边哈腰提鞋，边喘着气说着）把小褂儿递给我！正月，我在厂甸看见过一张年画儿，《岳母刺字》。打那阵儿我心里就一直咕容。京戏也有《岳母刺字》。老太太拿个簪子，儿媳妇站边上端着个灯，岳飞光着膀子跪在灯影儿里。你呀，明儿老太太给我刺字的时候，你就站在边上端灯。

满 姑 (毫无信心地)行！我端灯！

芹 圃 咱们这一家子，缺了谁都不成。老太太——岳母，老旦；我——岳飞，武生；你就算是青衣。可别小看了端灯！千万不能大意！回头我光着膀子跪在地上，你要是一晃悠，灯油就都洒我脊梁上了，非烫出泡来不可。

满 姑 (永远像多认真似的)我站得稍微远一点儿。(顺嘴提了个建议)要不然，白天刺不好吗？

芹 圃 (立刻急了)那哪儿成啊！人家岳飞就是晚上刺的，要不然为什么会让媳妇举着灯呢！（说干就干）我这就去预备东西！（猛然想到）都预备点什么呢？那老旦是怎么唱来着？(回想着戏词，嘴里像数数儿似的极快地缕着“岳母”的唱词)“鹏举儿站草堂听娘言讲，好男儿理应当天下名扬……怕的是我的儿难坚志向，因此上刺字永记在心旁……叫媳妇取笔砚，儿宽衣在堂上……”这就该跪了，“提羊毫抚儿背细看端详”，听明白没有？“提羊毫”！羊毫笔！……“我这里把四字书写停当，持金簪不由我手颤心慌……”听明白没有？金簪！你说这事儿多寸！咱们老太太正好有根金簪子！

满 姑 对！老太太有根金簪！（突然想到）那根簪子头些日子好像送当铺了吧？

芹 圃 是吗?送当铺啦?(心一下子凉了)

满 姑 要不然,使我这根儿?我这儿有根银簪。

芹 圃 (立刻急了)那哪儿成啊!人家岳飞使的就是金簪!这种事儿,一点儿也不能马虎!我这就去奔金簪!咱们呀,今儿晚上就刺!说什么也得赶在洋人攻城之前把字儿刺完!(抬腿就要走)

满 姑 (突然想到)可是,老太太要是不会写字呢?

芹 圃 什么?对呀,老太太不认得字!(脑门子上的汗一下子出来了)那可麻烦了。(突然仰天长叹道)当一回岳飞怎么这么费劲呀!(十分无奈地)实在不行就让老爷子搭把手儿?对!让老爷子先拿笔写好喽,到扎的时候再让老太太上手。(自我宽解道)岳飞他爸爸要是活着,这么大的事他也不会边上袖着手儿,交老太太一人儿办。(匆匆向屋门走去)

[灯暗。

[场灯再亮起时,芹圃的“岳母刺字”的第一道工序已接近尾声。

[在中国,所有事情一律被游戏化,任何事情都无法弄成悲壮。在岳飞死去八九百年之后,这里出现了新一轮的岳母刺字。

[存翁家的正房。灯下。

[一切都像事先设计好的那样,芹圃光着膀子单膝跪在地上。存翁高挽着袖口,右手十分俏实地擎着根毛笔,正在芹圃的后脊梁上“打草稿”。瘦骨嶙峋的后脊梁上,“精忠报国”四个字已然写好了三个。满姑擎着盏油灯随侍在侧。满姑的婆婆则嘴里衔着根长烟袋,耷拉着脸坐在灯影里。看得出来,她对眼前这一切早已十分烦躁。她脸上的毒气肉袋一颤一颤的,随时可能爆发。

满姑的婆婆 (十分有学问地)哼!他们汉人,幸亏有个岳飞有个文天祥!不是他们俩,脸往哪儿搁!

存 翁 (直起身,擎着笔退后两步,边眯缝着眼欣赏着儿子后脊梁上自己的书法,边招呼着太太)我说,你过来看看!看看还行吧?!

满姑的婆婆 (始终耷拉着脸,话向砖头似的扔了过来)那不挺黑吗?!挺好!

满 姑 (不失时机地恭维了两句)您手底下的字儿,个顶个儿都那么肉墩墩的,瞅着那么轴实……

存 翁 (得到儿媳的夸奖,心里十分痛快)书法讲究童子功!(顿了顿笔,重新弯下了腰,边示范边讲解着)执笔讲究五指齐力,劲头儿得搁在手指头尖上,不能像刷鞋似的大把攥;运笔讲究中锋铺笔,不能像糊顶棚似的大片儿抹!(此时已完全沉浸在书法艺术之中。直起身,擎着笔退后半步,边欣赏边感叹道)要是左上角再添上棵文竹就更有味儿了……

[跪得功夫大了,芹圃的脑门子上渗出一排细密的汗珠。

满 姑 (心疼地)你换个腿!老一条腿跪着……

芹 圃 (拧着脖子)那哪儿成啊!人家岳飞就一直跪的是右腿。(实在有点熬不住了)老爷子,还没完吗?

存 翁 完了,就差落款了,(边书写,边自语道)光绪二十六年,夏历庚子……

芹 圃 (呼啦直起身)光绪二十六年?岳飞是宋朝的!我说四个字儿怎么会写到肋叉子上来呢。您还想添棵文竹?您可真够可以的……

〔“岳母刺字”终于进入了第二道工序，“岳母”——满姑的婆婆举着簪子走了过来。

满姑的婆婆（看了一眼儿子的后脊梁，十分不耐烦地）扎哪儿啊？

存 翁 那不都描好了吗？！

〔簪子向脊背刺了下去。

〔芹圃疼得浑身一激灵。

芹 圃 哟！嚯！（说话直结巴）可，可，可真疼啊！哟……

满姑的婆婆 凡是抹黑了的地方都扎吗？

存 翁 都扎。

芹 圃 （立刻急了，拼命向后扭着脑袋）那哪成啊！抹黑了的地方都扎？那不成纳底子啦？您得跟锁扣眼似的，转着圈缕着笔道儿的外沿儿把字口描出来就成了！

满姑的婆婆 （烦躁已变成了恼怒）你那字口在哪儿呢？在哪儿呢？还没扎呢你就吓得浑身的汗，这点墨道子洒的一片一片的，跟孩子尿了炕似的，找不着字口！只能扎个大概其！（簪子再次扎了下去）

芹 圃 （一咧嘴，钻心的疼痛使得心里的火儿一下子蹿到了脑瓜顶儿，哗啦直起身，叫了起来）妈！亲妈！您有点耐心烦儿成不成？人家岳飞他妈扎的时候是怎么唱的？（十分熟练地缕着戏词）“含悲忍泪狠心肠，一笔一画刺背上，刺在儿背娘心伤！”妈！我是您的亲儿子！

满 姑 （及时劝解道）妈，簪子扎肉那滋味是不好受，您手底下多少轻着点……

满姑的婆婆 （越发恼怒）你还插嘴？（脸上的毒气肉袋开始颤动）哼！架着秧子要当岳飞！明告诉你，他要真当了岳飞明儿你就得守寡！当我不知道呢？！岳飞是让皇上斩了的！

芹 圃 （急得声音已有点嘶哑）那是宋朝！宋朝！宋朝皇上混蛋……

满姑的婆婆 （根本不听别人在说什么，越说越气）出主意往儿子后脊梁上扎字儿？！岳飞他妈就是个混蛋！那字口在哪儿呢？在哪儿呢？

芹 圃 （忍无可忍，哗啦站起身，冲着母亲歇斯底里喊叫道）妈！亲妈！算我求您了，求您了成不成？！我想当岳飞错了吗？啊？您就成全成全您的儿子吧！（“啪”地抽了自己个大嘴巴，接着跪在地上“帮帮”磕了两个响头。十分孤独地感叹道）人家岳飞那个妈是怎么想的？啊？（背戏词）“刺在儿背娘心伤……点点血墨染衣裳，刺罢了四字心神恍”。妈，劳您大驾，劳您大驾啦！……（忍住委屈背对母亲再次跪伏下去）

满姑的婆婆 （强抑住愤怒）小子！扎，可以！可有一样，只要你再哟哟哈哈喊一声疼，扭头儿我就走！

芹 圃 跟您这么说吧！我要是再喊一声疼我就是混蛋！（抬起头长叹一声）想当岳飞怎么这么难呐……（眼里充满孤独无奈及不被理解的痛苦）

〔“岳母刺字”终于接近了尾声。芹圃的后脊梁已然被刺得像个花瓜。黑色的墨汁和暗红色的血水，经浑浊的汗水一搅拌，后脊梁已然变成了一张写意山水画。

〔尽管画面既斑斓又朦胧，但我们仍能辨析出，“精忠报国”四个大字已刺完了三个，唯剩一个繁体的“国”字尚未被污染。

〔此时的芹圃已疼得小脸儿蜡黄，怒火早已遏制不住。而刺字的“岳母”——满姑的婆婆，看着自己那双染成花瓜的手也早已忍无可忍。

满姑的婆婆 （边刺边嘟囔着）他妈的！明白的，知道我在给岳飞刺字，不明事理的混蛋会说我这是刚打染坊出来……

芹 圃 (此时已疼得大汗淋漓,再也坚持不住,喊了一嗓子)您就别描那么细啦!(突然咬人似的吼叫了起来)还剩多少?差不离了吧?

存 翁 差不离了,就剩一个“国”字了。

芹 圃 (一听就炸了)什么?还差一个“国”字?!这四个字儿里属“国”字儿笔画多!扎了这半天,你们在那儿干嘛呢?(心中的怒火由家里人转移到了岳飞母子身上)“精忠报国”这四个字儿横是岳飞他妈挑的,他妈就是个老糊涂蛋!往自个儿儿子身上扎字儿,还不说挑点儿笔画少的……

[恰在此时,簪子再次扎向痛处。]

芹 圃 (猛地抽了口凉气)哎——嚯!(跟着“嗷”的一嗓子)疼死我喽!(浑身激灵一下子)操他妈的,不扎啦!(哗啦站起身,后脊梁上的汤汤水水一下子流了下来)

芹 圃 (怒不可遏地吼叫着)这他妈岳飞谁爱当谁当!说什么我也不当啦!往后脊梁上扎字儿?是个当妈的就想不出这路主意!就说扎字儿,也不能挑笔画这么多的字儿啊!

满姑的婆婆 (同样怒不可遏地把簪子信手往远处一扔,嘴里嚷嚷着)你当我愿意给你扎哪?!你当我愿意给你扎哪?!(坐到炕边开始打嗝:“嘎——嘎——嘎——”)

[老太太的嗝十分响亮,且一声连着一声。]

[一束追光打向芹圃的后背,那幅写意山水被全黑的舞台映衬得格外醒目,那个本来应该扎上但却尚未扎上的“国”字显得更加夺目耀眼。]

[远处,那种轰轰隆隆的神秘炮声变得更加清晰了。]

[灯暗。]

第五场

时间 前场次日。1900年农历五月初五。早半天。

地点 恩海家。

幕启

叙述人 就在骁骑校芹圃决心以岳飞为楷模,往后脊梁上刺字的时候,以仇教灭洋为主旨的义和团运动,已风靡北方大地。1900年五月端午,在清政府的暗中鼓动唆使下,义和团从崇文门进了北京。清政府企图借助义和团的势力赶走洋人。而顺民一旦变成暴民,就会任何力量都无法控制!他们头上裹着红布,燃烧在对洋人乃至一切洋物的深仇大恨之中,疯狂地拆铁路,烧教堂,砸洋货,锯电线杆子,将大栅栏以北街区的几千家铺面房一把火烧光。更可怕的是,他们把洋人和所有信奉洋教的中国教民,甚至包括他们的子女,一律视为斩杀对象……

[远处,隆隆的炮响正在逼近。]

[更远处,离舞台十分遥远的远方,义和团行进的队列歌曲阵阵飘来,歌声粗野,越来越清晰,最终变成杀气腾腾的吼叫:

庚子义和团,

戊寅青灯照,

丙午迷风起,

甲子必来到……

[此时,远处的大道上,一支马队似乎正从观众席中疾驰而过,马蹄声中夹杂着战马的

嘶鸣。

[恩海家庭院里，一尊菩萨像前一炷清香。

[恩二爷脑门子拧成个大疙瘩，两只大沙眼紧闭，双手合十站在香案前正在祈祷。那种五内俱焚的焦灼使他的嘴唇在微微发抖。他的眼边子和嘴边子都是又红又烂。

叙述人 而八旗兵的嫡系，神机营章京恩海则沉浸在另一种痛苦之中。由于动乱与惊吓，恩二爷的宠物——一对蓝乌头，染上了一种致命的病症……

[香案上一只青花小缸、一张万德堂药铺的门票、一小撮白药面。

[恩府上下鸦雀无声。

[突然，小恩海手捧着一只椭圆形的鸽囤气急败坏地跑了进来。

小恩海 爸！爸！了不得啦！蓝乌头！蓝乌头！两只爪子抽成个蛋，喘气儿呼哧呼哧像拉风箱似的……

恩海 (手一摸鸽子脑袋，像摸上烙铁似的迅速抽回手) 嚯！（一语见的）这是转脑风！病是打惊吓上来的！（扭头冲正房喊了一嗓子）混蛋们！赶紧！打发人去找冰囊！

一名下人 (战战兢兢地) 二爷！街上兵荒马乱的，哪儿去奔冰囊啊……

恩海 (大沙眼瞪得像两个烂桃儿) 混账！不赶紧拿冰囊敷它就活不了啦！只要救不活它，我就拿你抵命！

[下人吓得抹了一把脑门子上的汗，小跑着奔出院门。

恩海 (转对儿子吼叫着) 还不快把它抱起来！

[儿子吓得一激灵，匆匆抱起鸽子。

恩海 掰开它的嘴！

[儿子匆匆掰开了鸽子的嘴。

恩海 (用小牛角勺从青花小缸里舀出一小勺药，说话的声音已开始发颤) 乖！这是万应锭，吃了咱们就好了。(眼神不济，勺子始终找不着鸽子的嘴，抬头冲儿子咆哮起来) 你他妈混蛋！（突然意识到嗓门太大了，吓着鸽子，压低嗓门）不是叫你把它嘴掰开吗？(咬牙切齿地) 只要救不活它，我就都杀了你们！

小恩海 (脾气跟父亲一样大，同样压低嗓门咬牙切齿地) 你冲谁嚷？冲谁嚷？你这么叫唤，吓就把它吓死啦！嘴在哪儿？掰得快有水桶大啦！我早跟您说，怕惊吓得使棉花球儿给鸽子塞上耳朵！你听吗？谁的话你也不听！

[恰在此时，舞台深处再次传来了义和团的粗野吼叫和马队驰过的声音，不知是董福祥的甘军还是八旗兵的神机营。吼叫和马队疾驰的巨响有如铺天盖地的狂潮扑了过来。

[小恩海手里的鸽子用力一蹬腿儿，闭上了眼睛。

[小恩海与恩海同时喊叫了起来，但我们只能看到他们撕心裂肺的呼喊的口型，他们的声音却被马蹄声淹没了，什么也听不到。

[恩海手里的青花小缸啪地掉在了地上。

恩海 (转过脖子冲着舞台深处的吼叫和马蹄声喊了一嗓子) 王八蛋！

[场灯熄灭了。舞台上所有的声音都消失了。

[片刻之后，一束追光里孤零零地站着恩二爷一个人。此刻他已冷静了下来。

[小恩海左手掐着一沓子烧纸，右手拎着一个鸽笼子出现在光区里。鸽笼里一对幼小的

蓝乌头。引人注目的是,两只小蓝乌头的腰身上各系着一根白带子。

恩 海 (眼盯着鸽笼子)这是那俩小崽儿啊?

小 恩 海 (点着头)我带它们俩去给那俩老蓝乌头烧点纸。(缕了缕鸽子身上的白布带子,动情地)我给它们一人儿身上拴了根孝带子。中国是礼仪之邦,哪怕就是只鸽子,只要托生在中国,就该懂得什么叫忠孝,什么叫气节!

恩 海 好!(挤咕了一下充血的大沙眼,声音暗哑)要不是这么兵荒马乱的,那对蓝乌头死不了。可要不是闹义和团,就不会这么兵荒马乱的。再往根儿上说,要不是洋人跑到这儿来撒野,就不会闹出义和团!就是这么本账!我跟洋人(一跺脚)这是国仇家恨!(一股爱国主义激情油然而生)非跟他们真刀真枪干一场不可!(猛然意识到)可我这大沙眼,(伸出一只手在眼前晃了晃)看什么都是俩。不把眼治好喽,端起枪来分不清是洋人还是中国人。

[此时,海顺二哥手里托着个青花小钵走进光区。

海 顺 二 哥 沙眼好治!这是点蒜汁儿,这是块墨斗鱼骨头,治沙眼,一个字,刮!可有一样儿!疼!

恩 海 疼,也得刮!(猛然想到)二哥,给我找一本《春秋大义》!只要有一本《春秋大义》,再疼,也拿不住我!

海 顺 二 哥 《春秋大义》?

恩 海 对!您还记得《三国》里刮骨疗毒的故事吗?关云长胳膊上挨了毒箭,大夫要刮骨头,出主意栽根儿大柱子,上头钉个铁环子,让关羽把伤胳膊伸进环里,拿绳子捆上……关羽一听就烦了:“用不着那么费事!递我一本《春秋大义》!刮!”关云长真就坐那儿刮开了!刀子在骨头上刮得咔嚓咔嚓响,底下人吓得脸上没了人色儿,可关云长愣是一声没吭!二哥!帮我找一本《春秋大义》!刮!刮沙眼!

海 顺 二 哥 (琢磨了一下)恩海,关羽看《春秋大义》好像不是刮骨疗毒那段儿吧?

恩 海 不是那段儿?

海 顺 二 哥 看《春秋大义》是千里走单骑!关羽护着俩嫂子,半夜里,关羽怕流氓混进院里,拿着把大刀坐在门口,手里一本《春秋大义》,边看书边打更……刮骨疗毒是下棋吧?一边刮骨头一边跟马良下棋……

恩 海 (坚决地)那,您就给我预备份棋!

[一名下人端来了一副棋盘。多二爷随之走上舞台,坐在了棋盘对面。

[“手术”开始了——恩海被翻开的眼皮很快被蘸着蒜汁的乌贼骨刮得鲜血淋漓。但他却镇静从容,他用食指与中指捏起一枚棋子,随着嘴里一声轻喝:“叫!”棋子啪地落在了棋盘上。下人们战战兢兢地在边上伺候着。

[随着海顺二哥手里的鱼骨的刮动,恩海嘴里“哟!”的一声,接着两脚蹬直,两手死死抓住了椅子把儿。

海 顺 二 哥 (住了手)恩海,您这沙眼,大疙瘩小疙瘩,没地方下手啦……

恩 海 (疼得一激灵,一股无名火陡然升起,张嘴喊了一嗓子)丁顺!洪祥呢?

下 人 (已然吓得转了向)洪祥?洪祥头午一直在书房来着……

恩 海 大人这儿疼得咝咝哈哈的,他还有心思满世界去瞎逛。我早说过,成不了好东西……

[恰在此时,屋门“哗”的一声推开了!小恩海在一名男仆的陪伴下出现在屋门口。只见他一脸肃穆,嘴绷得像块铁。他的眼上蒙着一根蓝布条,两片暗红色的鲜血从蓝布带上浸洒了出来。屋里人同时把目光盯向了小恩海。

恩 海 你？拴根布条子？什么意思？

小 恩 海 （朗声答道）回父亲大人的话，我朝以孝临天下。一本廿四孝，子路负米、王祥卧冰，讲的都是一个孝字。汉文帝，母亲病卧三年，文帝逢药必先亲尝。洪祥知道刮沙眼的滋味不会好受，洪祥已经提前替父亲尝过刮沙眼的滋味了！（说着哗啦一把扒下了蒙在眼上的蓝布，一双血糊拉拉的大沙眼像俩烂桃似的露了出来）

恩 海 （一惊）好小子！刮的时候，你就不疼吗？

小 恩 海 疼！

恩 海 疼怎么扛过来的？

小 恩 海 洪祥疼的时候既不看《春秋大义》，也不用预备棋盘！洪祥靠的是大声吟诵圣人的古训。圣人有道，（声音陡然提高八度，一股带有童音的朗朗激越之声显示出一种撼人心魄的慷慨无畏）天将降大任于斯人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为。所以动心忍性，增益其所不能也……

[音乐出现了。]

小 恩 海 （越发慷慨铿锵，但也越发不着四六）圣人有道：君子食无求饱，居无求安，敏于事而慎于言，就有道而正焉……

[音乐古老、凝重，但却深透出一股陈腐与固执。]

小 恩 海 （吟诵到激动处，哗啦一把揪下了耷拉在脖子上的蓝布条。嘴里的古训由孔孟之道换成了岳飞的《满江红》）怒发冲冠，凭栏处潇潇雨歇，抬望眼仰天长啸，壮怀激烈，三十功名尘与土，八千里路云和月……

[恩海那对大沙眼里，泪水掺着血水涌出眼角，在脸颊上流动着。]

海 顺 二 哥 （端着蒜汁轻声问道）恩海？

恩 海 （右手一指尚未“手术”的左眼，大喝一声）刮！

[在小恩海口中古训的撩拨下，恩二爷抬起头，目视远方，脑子里闪电似的涌现出了一连串的画面，先是岳飞出现了……]

恩 海 （沉浸在诗人般的想象之中）洪祥！看！远处那是什么？一匹白马！马上一员战将，像是岳飞！

小 恩 海 （同样沉浸在诗人般的想象之中，眼望前方）岳飞身跨战马，手里一杆沥泉枪！紧随在岳飞身后又跑来一匹白马，马上一员小将，像是岳云！

恩 海 （激动地）对！是岳云。（突然困惑地眨了眨大沙眼）岳云怎么也长着一对大沙眼？是洪祥吧？像是洪祥……

小 恩 海 （始终沉浸在激动中，也开始想入非非）跑在前边那个好像也不是岳飞？也有点闹沙眼……（终于“看清”了，惊喜万状）那是您！是父亲！没错儿！父亲身后的帅旗上，一个斗大的“恩”字……

恩 海 （早已再次燃烧起来）小恩海跟在父亲的身后，舞动着双锤怒吼着向洋人杀了过去，两只大沙眼像两道电光……

[音乐更加动人。]

叙 述 人 就在恩海父子燃烧在浓烈的爱国主义激情之中之时，1900年五月中旬，董福祥的甘军在永定门外杀死了日本公使馆的书记生杉山彬……

[远处，隆隆的炮声变得更近了！恩海走进舞台前区的光区里，他神情严峻，一身戎装，手里一根英国造的十三响快枪。]

叙述人 经过海顺二哥的精心治疗,恩二爷的眼睛终于能分清中国人还是外国人了……

[恩海面对观众端起了枪。

恩海 (高喊一声)站住!(接着,手中的枪响了)

叙述人 五月廿四号早半天,神机营章京恩海在东单牌楼杀死了德国公使克林德,帝国主义列强终于找到了瓜分中国的借口……

[隆隆的炮声从塘沽、从天津、从通州传了过来……

[灯暗。

第六场

时间 前场三天后。早半天。

地点 恩海家。

幕启

叙述人 杀死了克林德,恩二爷一夜之间成了八旗将士中的英雄。所有的亲朋故旧,都像二婚的大老爷们儿似的沉入了醉人的眩晕喜庆之中……

[恩家门前,车水马龙。一个非官方的庆功家宴正在举行。

[恩二爷一扫昔日的颓丧,腰上杀着褡包,脚下一双崭新的粉底靴子,大辫子又黑又亮,潇洒地垂在背上,双手抱拳正在迎送客人。

[小恩海则一脸的庄严,像父亲的马童似的不离父亲左右。他一身短打扮,腰上杀着板儿带,下身一条灯笼裤,脚下一双靸鞋,脚底下站成丁字步。

[静翁、存翁、海顺二哥、索老四……陆续走上舞台。所有的人都是亢奋的。惟有海顺二哥一改往日的风采,他话不多,且眉心深处隐含着忧郁。

[最不搭调的是芹圃,那种想当岳飞的强烈愿望已化作一种妒意,在他心里阴燃着。他远远地站在人群外边,鼻子翅儿僵着,目光冰冷地盯视着眼前的一切。

静翁 恩海,咱们这回可是要红啊!谁打死了洋人公使?恩海!我跟你说,老百姓备不住能给你上万民伞!

恩海 (脸一下子红了)静翁,您要这么夸我,我可真有点挂不住了。论头功,是谁?海顺二哥!不是二哥,就凭我这对大沙眼?

[此时,存翁突然注意到了小恩海,走了过去。

存翁 (上下打量着)瞧瞧!瞧瞧这股派头儿!啊?瞧这小子脚底下这丁字步!(伸出右脚轻轻踢了踢小恩海的脚跟)瞧见没有?纹丝儿没动!好小子。静翁,您过来看看,(略显夸张地)将门虎子!(顺手在小恩海的腿上摸了一把)好嘛!这两条腿,铁棍子似的!

[受到客人如此夸奖,小恩海的两只膀子情不自禁地端了起来,神色越发严峻,嘴绷得像块铁,像要劫道去似的。

静翁 恩海,听说一枪就把那小子放躺下啦?

恩海 德国人原本是奔总理衙门。刚到哈德门大街,正赶上我领着几个人巡街,一见洋人的轿子,我就喊他们站住。还没容我动手,洋人的枪就响了。我一闪身儿,避开了枪弹,手里的枪可就响了。等我赶过去,把洋人从轿子里拽出来,早没气儿了……静翁,敢情洋人也怕枪子儿……(嘴角轻蔑地一笑)

静 翁 (一副为官多年的样子,腔调变得越发老成)一天到晚瞎哄嚷,告诉洋人这么厉害,那么厉害,哼!看看到底是谁厉害!恩海,有你们几个在,洋人一辈子也打不进北京!(眼往小恩海这边一瞄)更甭说孩子们眼瞅着就起来了!

[芹圃脸上的咀嚼肌开始滚动,心中的妒意已控制不住。

[正在此时,远处突然传来了喜庆的鼓乐!街门口喧哗的人众一下子安静了下来。恩家的家人气喘吁吁奔到恩海身边。

家 人 二爷!了不得了!王爷,端王打发人来赏赐!一块大匾!

恩 海 (大沙眼一下子瞪圆了,大手一挥)快!接驾!

[舞台一侧,两排亲兵开道,几名旗兵排成两列纵队走了过来。其中四名兵丁抬着一块大匾,匾上覆盖着红绸。另两名兵丁则手捧着托盘,盘上是排列整齐的银两。

一名王府的太监 (手执拂尘高喊一声)王爷口谕!着神机营章京恩海听宣!

恩 海 (匆匆跪下身)神机营章京恩海在!

太 监 (朗声宣道)前此光绪廿六年六月廿四日,德国公使克林德,携翻译官柯达士并水师兵数人,前往总理各国事务衙门议事。适值神机营霆字枪队章京恩海率部下巡街,见洋人乘轿而来,职责所系,急令在北首高处立住。不意洋人野蛮成性,于轿中取手枪击发。章京恩海骁勇机智,避过敌弹,即发一枪。轿夫弃轿逃散,恩海至轿前拖出公使,已气息奄奄……

[渐渐地,舞台上所有的声音都消失了。

[只有太监的嘴还在动。

[太监从王府亲兵们手中接过银盘向恩海捧了过来。

[恩海那双大沙眼里涌满了泪花。

[太监揭开了大匾。黑底大匾上,王爷亲书的四个红色楷体字赫然在目——精忠报国。

[站在舞台一侧的芹圃,心中的愤怒再也无法克制。

芹 圃 (面对观众)谁是岳飞?岳飞就您那揍像?一对大沙眼?惹急喽大爷就把小褂儿扒下来让大伙儿看看!(心中的怨恨由恩海而殃及到了王爷)从王爷那儿就混着蛋呢!不是恩海有能耐吗?明儿大清就指着恩海一人儿得了!(越说火越大,嫉妒已使自己完全丧失了理智,他歪楞着膀子奔到海顺与那二爷面前,张嘴头一句就把心里话嚷了出来)二哥!那二爷!谁杀死的那个德国人?(压低嗓门)我!(拳头捶打着胸口)我!芹圃!

[海顺二哥与那二爷一惊。

芹 圃 就凭他?一对大沙眼?不错,那天他是在场,可头一枪是我打的!我打的!那天德国人刚一出交民巷,远远的我就把他们喊住了。德国人掀开轿帘,一对大黄眼珠子直转。没容他张嘴说话,我那枪就响了!响了!跟您说,我不跟谁争功!不争这个!……我早说过,我没想当岳飞!大爷早他妈不想当这个岳飞了!(歪楞着膀子,像个断了线的风筝似的走下了舞台)

[王府颁赏的太监与亲兵们在喜庆的鼓乐声中离去了。

[此时,总理各国事务衙门总案文瑞倒背着双手,疾步走上舞台。

[与此同时,法国府的琦善像个影子似的出现在舞台一侧,他的两只眼像两个香火头似的眯缝着,町视着台上的文瑞。

[此次,琦善与文瑞的表演,与宝华寺中两人的表演完全互换了个位置——上次是文瑞一言未发,全看琦善与肖子虚的。这次则是琦善一言不发,全看文瑞的。]

门 丁 (发现了文瑞,惊畏异常,匆匆迎了上去)文大人!(刚想朗声唱报)文大人到——

文 瑞 (冰冷的眼光一扫,声音很低却十分威严)不许喊!

[恰在此时,恩海和老爷子走出房门。]

恩海和老爷子 (几乎同时叫道)文大人!

文 瑞 (双手冲老爷子草草一揖,劈头说道)恩二爷!恩二爷!(转头看看进进出出的下人,愈发加重了语气的焦灼)你们还在这儿……(压低嗓门)大祸将至!大祸将至啊!(脸冲着老爷子)非是晚生危言耸听,弥天大祸将至啊!(眼往门外一扫)举宅上下居然还在歌舞升平!(一眼望到了院中的大匾)端王、庄王,害群之马!不!他们是大清的千古罪人哪!(声音发颤,几乎是声泪俱下)

[老爷子一下子跌坐在椅子上。]

文 瑞 (逼到恩海面前)你可知你手刃的洋人是谁?

恩 海 (眨巴着大沙眼)谁?……

文 瑞 (手背拍打着手心)那是德国公使!德国公使!你可知洋人律法的厉害!杀公使无异于是向人家德国宣战哪!(十分烦躁地拂开了下人递过来的盖碗)从昨日午时至今日酉时,电报雪片似的飞来飞去!大清,那是要跟十数国洋人开战!李鸿章联合两湖、两江,奉端王斩杀一切洋人的旨意为伪诏……

恩 海 那,李鸿章是汉奸……

文 瑞 (厉声喝道)放肆!倘江南也像京畿这么混账,滥杀洋人,大清东南也将不保!我们打得过洋人吗?啊?打得过吗?京师距塘沽咫尺之隔!战端一开,北京城危如累卵,大清必败!洋人必将严惩肇事祸首!庄王、端王,那帮架着秧子发难的糊涂蛋们都将列入战犯名单!到那时,你——恩海!你杀死了德国公使,你死无葬身之地啊!(开始落泪)

[老爷子倒抽了一口冷气。]

恩 海 (梗梗脖子)我死无葬身之地?我死无葬身之地?

老 爷 子 文先生!文先生!眼下该怎么办呢?眼下……

文 瑞 怎么办?断不能再满世界去嚷嚷是恩海杀死了克林德!死马当活马治,别再满世界去嚷嚷了!(一抬头,再次感受到了前厅的人声喧哗)更不能大宴宾客,内外招摇了!

老 爷 子 (二话没说匆匆往宅门奔去,边走边嘟囔着)谢客!谢客!(突然对门丁吼了起来)你!到厅里去喊:送客!送客!

家 人 (一声高喊)送客!送客啦!

文 瑞 (口中喃喃着)把客人都轰走了,都轰走了……可是,晚啦!全晚啦!

[恩海与老爷子一惊。]

[恩家的大门终于关上了。]

[此时,站在舞台最远端的琦善开口了。]

琦 善 (心中的困惑与感慨脱口而出)中国读书人的心,深不可测……

文 瑞 (扭回头)你说谁?!

[灯暗。]

[几乎就在场灯暗下去的同时，舞台前区那个特殊的平台升起来了。芹圃和几名街痞似的汉子出现在平台上。

[糊涂蛋似的芹圃，仍被醋意燃烧着，就像执迷于竞选的政客似的，仍在四处发表着演说，从而也就把自己的脑袋提前抵押了出去……

[平台上面对观众站着四五个人。芹圃居中。芹圃两侧，分别站着一名脸上长满雀斑的小个子、一名身材细高说话结巴的骁骑校、一名会“打飞脚”的旗兵……所有的人都是面红耳赤，眼盯着“选民”——观众在诉说着自己的业绩。

芹圃 (谎话重复多了，连自己也开始相信了，真的燃烧在不平与义愤之中) 谁杀死了克林德？我！(拳头重重地捶打着胸口) 不错，那天他是在场，可头一枪是我打的！我打的！(啐了口唾沫) 跟您说，我不跟谁争功！咱们往后瞧！

[细高个的结巴和脸上长满雀斑的小个子等众“竞选者”，同样是脸涨得红紫，唾沫星子横飞。

结巴 你——你们——看吧！打、打仗的时候，见——见不着人。一、一到这会儿，一个个儿的那个逼、逼嘴都他妈会、会说着呢！

芹圃 (哗啦把小褂儿脱了下来) 都想当岳飞！岳飞是那么好当的？！

[众“竞选者”并没有被吓倒，他们连看都没往“岳飞”那边看，仍旧在忙着自己的事情。

结巴 照他妈这么下去，这鸡巴仗，没——啊没法儿打！(首先骂骂咧咧地往台下走去)

[众“竞选者”除芹圃外，均随之往台下走去。

[片刻躁动之后，舞台上的光区里，仅留下了芹圃一个人。

[存翁左手端着碗墨汁，右手拿着根毛笔走了过来。

[芹圃僵着鼻子，极不情愿地脱下了小褂，转过了身来。此时我们发现，他的后脊梁上，“精忠报国”四字中，那个用毛笔后描上的“国”字，已然十分模糊。

芹圃 (心中涌起厌烦) 洗一回澡出一回汗描他妈一回，麻烦透了。

[存翁提了提笔，准备下手了。

[恰在此时，满姑手里拿着一块长方形的白布走进光区。

[白布正中是用黑线绣上的一个“国”字。字的大小与芹圃后脊梁上的字大小相等。白布的四角各缝着一根布带儿。整块布既像个小号的兜肚，又像一个大号的口罩。

[满姑把“口罩”按在了芹圃后背上，让“口罩”上的“国”字与后脊梁上的“精忠报”三字排对整齐，然后帮芹圃把四根布带儿在胸前交叉着系在了一起。

[把这一切做完，满姑出了一口长气，她抹了抹脑门子上的汗，相当满意地审视着自己的“作品”。

[一家人——包括存翁和满姑的婆婆，都感到了一种意外的惊喜。他们围在芹圃周围，像审视一件艺术品似的打量着芹圃和他后脊梁上那个“大口罩”。所有人的脸上都闪动着亢奋的红光。

[由于这件作品的成功，满姑过门几年以来，头一次受到了全家人的集体表扬，包括脾气极坏的婆婆……

芹圃 (对着镜子看着，咧着嘴笑了) 好！太好了！你说，你怎么琢磨的？！这回，我是又能当岳飞，又敢洗澡了……

满姑的婆婆 (脸上的毒气肉袋第一次不再颤动，而是露出了笑纹。她拿下嘴角的烟袋，十分果断

地)晌午吃馅!预备猪肉扁豆,包饺子!(烟袋很快向满姑一指)你别动!今天吃芹圃!(在鞋底磕了磕烟灰,十分严肃地教训儿子道)这回,岳飞这份儿行头算给你置齐了!要是再打不过洋人,可别赖别人!

[芹圃一脸的踌躇满志。

[一束追光向芹圃的后脊梁推了过去,那份拼凑的“精忠报国”越发光彩照人。

[此时,远处隐隐约约的炮声越来越响,最终演变成轰天巨响。

[灯暗。

第七场

时间 1900年农历七月廿八,京师沦陷的第七天。早半天。

地点 报国寺。法国府。

幕启

[整个这场戏中,舞台自始至终被切分成两块。

[先是舞台右侧的灯亮了,光区里出现了报国寺。古寺的山门上一块巨大的蓝底庙匾。上书康熙御题的五个巨大金字:敕建报国寺。

[古寺门前,十数名被抓来的中国人,包括静翁、存翁、芹圃等,在洋兵的威逼下,正站在颤颤巍巍的跳板上,把庙匾拆下来。

[跳板高约数丈,存翁诸人的腿开始筛糠。突然,静翁似乎从远处发现了什么,用胳膊肘碰了碰存翁:“看!那是谁!”

存 翁 (顺着静翁的目光往侧幕望过去,惊讶地睁大了眼睛)沈小山……沈翰林……

静 翁 土路上,一挂牛车……

存 翁 车上一张破席,席下横七竖八的,(终于看清了)啊!都是死尸。

静 翁 (嘴里喃喃着)大热的天儿,哪哪儿都是土。沈小山左手抱着杆大鞭,右手牵着牲口……

存 翁 (突然发现)车后头那是谁?一名旗人牵着一头洋人的大马……

[静翁、存翁同时惊讶地睁大了眼睛,惊呼一声:“文大爷!”

[此时文大爷与沈小山手里抱着根大鞭出现在舞台上,两人都是灰头土脸一脸泥汗。

文 大 爷 (突然站住了)小山!知道我要干什么吗?(声音凄楚地)我呀,我想背两句文天祥的诗……

[洋人的枪托一下子砸了过来。

沈 小 山 (匆匆凑了过来)文大爷!文大爷!混到这一步,万不能再那么死犟眼子!您瞧见了吗?(下巴颏往马路边一领)知道那是谁吗?那位光着膀子给洋兵烧饭的老太太?

[文大爷的头扭了过去。

沈 小 山 (用话领着文大爷的目光)马路边,树下,洋人端着刺刀,老太太蹲在灶边……(十分感慨地)头发那么稀,身上那么干瘪,胸脯上……像两粒干葡萄粒儿……(突然带着哭腔喊道)那是倭仁倭良锋的老妻!老太太,九十多啦!光着膀子!

文 大 爷 (有如五雷轰顶)倭仁倭前辈!那可是道光年间的宰相,那是国朝大儒啊!(说着疾行两步,朝着侧幕扑通跪下了)

[洋人的枪托再次狠狠地砸了下来。

[文大爷捂着脑袋匆匆站起身，牵起马。他的脸上早已泪流满面。万般痛苦之中，文大爷突然亮起嗓子，疯了似的唱起了《武家坡》：

一马离了——西凉界——

[洋人的枪托更凶狠地砸了过来。

[场灯灭了。

[舞台左侧光区的灯亮了。

[帽儿胡同顺天府衙门。

[大书法家文子臣在那老大与巡捕们的威逼下，正在为死囚犯书写行刑时插在脖子后边的“招子”！从他身上的血斑和脸上青一块紫一块的伤痕上看，此前他曾进行过顽强的抵抗。

[大院如此宽阔！数百只宽四寸长二尺的斩标铺满了舞台。白纸红字的“招子”像满地的尸身，一直漫向天地之交。

那 老 大 (感到一种从来没有过的痛快，手里的鞭子突然指向一个“招子”)文大爷，知道这是谁吗？

文 子 臣 (轻声辨认着)金满仓？(摇了摇头)

那 老 大 不认识？他您不认识，他爸爸您不能不认识！（咬人似的）他爸爸，金庆三！便宜坊肉铺那个混账老掌柜！

[文子臣的眼睛模糊了。

[“招子”写完。文子臣在枪刺的威逼下开始书写德军司令部与顺天府衙门联合颁布的通缉令。

[一幅巨大的通缉令通天扯地从天幕上垂挂了下来。

[通缉令通缉的凶犯，是联军进城之前枪杀克林德的凶手。

[刹那间，文子臣眼前迅速闪过数日之前，恩海家门前那个壮观的场面，喜庆的鼓乐随之从幕外飘来。鼓乐声中太监朗声唱道：“着神机营章京恩海听宣！”文子臣打了个冷战。

[此时，舞台右侧的光区亮了。

[法国府内，一处僻静的小院。灯下，琦善独自坐在写字台边正在精心核算一笔账目。桌面上，一座精巧的小四合院的蓝图、一份购置一房小妾所需开销的价目表。

琦 善 (眼盯着账本，手指下意识地拨动着算盘珠)这回乱子闹这么大！洋人得要多少银子？断不能仨瓜俩枣的就把人家打发了吧？(手指开始疯狂拨动)我报的这俩钱儿，掺在赔款总数里，九牛一毛！（想到得意处，仰起头，脸对着墙山，鼻子翘儿露出狡狴的冷笑，开始与想象中的朝廷对话）老佛爷，对不住您了！假账！都是假账！我打算在法国府填写“失单”的时候，把我这本假账掺到洋人的账里边。明说了吧！琦善这回胃口多少大了点儿。我打算添两份宅子，再纳一房小妾。事情办完，您再容我手头儿留下个十万八万的，当零花儿。（突然感到一阵恐惧）老佛爷！我也是奔三十的人啦，不能老这么低三下四地伺候洋人。洋人是什么东西？（心里那种“中华中心主义”突然翻腾起来）那帮孙子！说话“鸡撩鸡撩”的，（情绪迅速上升为“兽性爱国主义”）哪天逮住机会，都活剥了他们！（很快，奴性重新占了上风）可眼下还不成……您可千万别噎着我……再者说，咱们大清国有的是金山银山，这俩钱儿，算什么吗？不算什么！就当是您疼我啦……

[很快,琦善的双眼眯缝了起来。随着画外一串迎亲的唢呐与锣鼓,美好的想象似乎已化作现实。

琦 善 (喃喃自语道)古巷深处,一座精巧的小四合院。一乘小轿锦簇花团,在鼓乐声中向四合院走来。琦善,一个二婚的大老爷们儿终于沉溺在了醉人的眩晕喜庆之中……(擦拭了一下嘴角的口水)

[此时,那老大走了进来。他身着一身新做的川绸袍褂,胳膊上搭着一沓子红红绿绿的布条子,神情中透着一股“庄严”。

琦 善 那老大?(像打量儿子似的转圈打量着,十分亲切地)臭下三烂,行啊!你好像发了点小财?

那 老 大 (脸已乐成了烧卖)年头好哇!我刚置了身行头!您瞧瞧,还行吧?

琦 善 臭下三烂,你他妈也学会捋飧啦……

那 老 大 (脸上露出下流的笑)不捋飧不行啊!知道我奔哪儿了吗?裱糊胡同!洋兵进城,没逃出去的王公大臣被抓去,女眷都送到裱糊胡同的窑子里了!崇绮,那是同治皇后的爸爸!崇绮的女眷,照样!那可都是金枝玉叶儿啊!咱们也享一回皇上的福……

琦 善 (脸上同样带着下流的笑,手指着那老大)你说你,够多不是东西!

那 老 大 我不是东西?中国人不是东西!不光我!剃头的,修脚的,抢了银子都奔那种地方!中国人,有人管着的时候都是顺民,年头儿一乱,一撒开笼头,那叫恶!全是暴民!暴民可是暴民,不打土匪,不打洋人,不碰横主儿,那股火儿专冲更怂的人撒!

琦 善 (略一琢磨)那老大,你长学问啦!

那 老 大 我长学问啦?满城都在抢!知道谁先下的手吗?中国人!洋人是打东边南边打进来的,朝阳门东便门刚一破城,城西,西直门阜成门马上就开始抢!都是中国人!有的还是半熟脸儿!我告诉你,顶数中国人不是东西了!

琦 善 那么他妈你呢?

那 老 大 (乐了)我?咱们,当然是好人啦!要不然为什么连皇上带洋人都会这么疼咱们!(一眼看到了桌上的账本,疑惑地)您这是?

琦 善 (毫不隐讳地)账!假账!挣钱,得靠心路!多会儿闹乱子,都得有人由富变穷,也就得有人由穷变富!有这一说没有?洋人占了北京,皇上算是让人家放躺下了。下一步该怎么说呢?

那 老 大 (困惑地眨巴着眼睛)怎么说?

琦 善 老规矩,割地赔款!

那 老 大 (更加困惑地)是,割地赔款。那,那里头有您什么呢?

琦 善 有我什么?赔款,洋人要钱,凭什么?凭算账!这回开仗,这么些兵,吃、住、伙食、牙粉、茶叶……拢共花销是多少?法国府毁了多少东西?法国府里光法国人的东西吗?就没我琦善的东西吗?填报“失单”的时候,法国府不得来问问我吗?“琦善先生,义和团这回这么打咱们,毁了您多少东西?”我要说我毁的那东西够买俩宅子的,你一听得吓一跳。可要是掺到咱们大清朝赔款总数里,连个芝麻粒儿都顶不上……

那 老 大 (终于明白了)噢!(转念一想)可是,真就洋人怎么报,朝廷就怎么给吗?

琦 善 你呀!(失望地)大清朝,让人放躺下了!听明白没有?躺那儿直倒气,光剩了告饶儿说软话的分了,那主儿手里又举着刀子,甭说要他点银子,就是点着名儿要他们家的姑娘,他不也得弄乘小轿儿乖乖地给你送到府上去吗?

[那老大似懂非懂地点着头。]

琦善 (脸对着那老大)我是谁?(不等对方回答,神情突然严肃起来)没洋人,我不就是个臭要饭的吗?(手按向账本)我这下半辈子,全靠这本账了。可这本账能不能揉进洋人那本大账,全凭洋人一句话啦!那老大,咱们呀,没有第二条道儿!咱们得把洋人伺候高兴喽!你呀,来得正好!我正想找你!

那老大 找我?

琦善 你去帮我找几条公狗,小公狗,两岁上下……

那老大 小公狗?

琦善 (烦躁地打断对方)别他妈打岔!(说着转身从身后的多宝格中取下一只烟壶)瞧见了没?这是什么?

那老大 翡翠烟壶,珊瑚盖儿……这好像是宫里的玩意儿……

琦善 瞧清楚喽!东西,是好东西。可它缺个勺儿。

那老大 (困惑地)是,缺个勺儿。可它跟公狗有什么关系呢?

琦善 知道烟壶最好的勺是什么吗?是小狗那根传宗接代的家伙儿。还没明白吗?

那老大 (越发困惑地)不明白。

琦善 (已显出几分不耐烦)公狗,两岁大小,弄只母狗把它招惹得恨不得撒尿的劲头儿,趁着那股硬实劲儿,把它那根太监没有的家伙儿弄下来……为什么非得两岁?岁数太小,家伙儿太嫩。岁数大了,跟你似的,疲疲沓沓的一摊鼻涕似的了,干什么都不成了……

那老大 (恍然大悟)噢!噢!

琦善 听清楚,狗,挑好种,乱七八糟的狗不成,野狗更不成!

那老大 (眼盯着烟壶)这么好的壶,再配上那么讲究的小勺,(困惑地)往下怎么着呢?

琦善 怎么着?送给洋人!

那老大 送洋人?

琦善 对!送洋人!人跟人一样,你敬他一尺,他还你一丈!

[那老大十分敬佩地点着头。]

[此时,琦善发现了那老大胳膊上的布条子。]

琦善 你这是,怎么个意思?

那老大 (眨巴着眼睛)我想给洋人预备份万民伞……

琦善 万民伞?

那老大 我打算这半扇儿写中国字儿,另半扇,一码的洋文!可洋文,去了您没人能写!(十分得意地)让洋人看看!咱们中国人有多大的学问!

琦善 (嘴角挂着冷笑)那老大,你就不怕别人骂你汉奸?!

那老大 汉奸?我告诉你,越是有头有脸,越是脾气大的主儿,犯到对家儿手里越没骨头!连皇上都算上!三国,东吴的孙皓一交了印,你瞅那揍像!宋徽宗……更甭说啦!老嚷嚷岳飞文天祥,真有那样的事吗?全是他妈瞎编的!

琦善 (接过布条子)好!写!写洋文!

[舞台右侧的灯暗了下去。]

[舞台左侧的光区里,文子臣开始为德军司令部书写木牌子。木牌子平铺在地上,长

有近丈,文子臣躬着腰,手里拿着枝大号的抓笔。

[围观的人那么多!中国人那么爱看热闹!看客们叽叽喳喳地议论着,让人感受不到一丝同情。

[文子臣汗水淋漓,从他的目光和紧闭的双唇你能感觉出他有多么屈辱。

[此时,那老大出现了。

那 老 大 (凑到文子臣身边,开始戏弄)好孩子,乖!早这么听话何至于受那么多的罪?

[巨大的牌匾终于竖了起来,上面一笔极漂亮的楷书。

那 老 大 (背着手眼望着大牌子)瞧瞧这笔字儿!多么漂亮!(话锋一转)文大爷,这可是德国人的字号!您落个款吧?

[文子臣一下子睁大了眼睛,神色变得无限惶恐。

那 老 大 (似乎早就看准了对方的软肋,越发得寸进尺地)怎么样?落个款,帮您扬扬名!睁开眼睛看看吧!琉璃厂、隆福寺、西单东四鼓楼前,整个四九城,凡大买卖大字号不都是文子臣题匾吗?谁不知道您呀!一幅中堂就四十两银子!(嫉恨在胸中开始膨胀)你他妈凭什么值四十两银子?洋人没进城的时候,多少人举着银票十回八回地找你,恨不得给你下跪!就他妈不写!今儿你怎么写了?啊?贱骨头!(把笔抓起来强塞到文子臣手中)落款儿!不是好脸儿吗?今儿就是要叫你在洋人的牌子上落下字号!

[文子臣脸上的咀嚼肌在滚动。

那 老 大 (更加放肆地)就是要叫大伙儿记住喽,谁是汉奸?文子臣!

[忍无可忍的文子臣突然端起墨汁碗一下子泼到了那老大的脸上。

[巡捕的刀举了过来。

那 老 大 (抹了一把脸上的墨汁,喊叫道)别杀他!把他的辫子割下来!

[一名巡捕扑了过来,一刀割下了文子臣的辫子。

[突然,文子臣挣开巡捕放开嗓子唱了起来,他唱的又是昆曲《千忠戮》:

收拾起大地山河一担装;

四大皆空相……

[此时,文瑞与琦善再次神秘地出现了。同第一次出场时一样,他们仍旧双双站在升起的平台的最远端。

[文子臣嗓音沙哑,但却越发显得凄楚悲怆,令人感到一种惊心动魄的力量。他似乎是在用灵魂呐喊:

历尽了渺渺程途、漠漠平林、叠叠高山、滚滚长江……

[冥冥之中,金万昌的《红楼》似乎从九天之外隐隐飘来:

呼喇喇似大厦倾,昏惨惨似灯将尽……

[音乐出现了!这是那种带有十分浓郁的宗教意味的音乐!钟磬鼓乐由远而进,铺天盖地而来。

[对文子臣这样的凤子龙孙天下名士来说,削去发辫无异于将他送进生命的终点……

[此时,一束光打向平台上的文瑞与琦善。

文 瑞 (脸突然转向琦善,阴冷地)你把金满仓卖了!

琦 善 不是我!是那老大!

[片刻之后。

琦 善 (像自言自语似的)我老觉乎着你早晚会卖了恩海……

[文瑞紧闭双唇一言未发。

[音乐声中，舞台另一侧光区的灯亮了。

[随着幕外一阵凄惨的狗叫，琦善用拇指与食指捏起一根狗鞭制的小勺，对着阳光在审视。黄褐色的胶质棒闪烁着琥珀色的光泽，在轻轻转动着。琦善纤细的手指拧开了烟壶壶盖，小心翼翼地将小勺放入壶中，再将壶盖轻轻拧紧。壶、勺、盖三位一体，精美绝伦巧夺天工。

[琦善将烟壶放入锦匣，接着将书案上那份“失单”抄了起来。

[与此同时，舞台左侧的光区里一把剃刀正在刮去文子臣残存的头发。

[饱经屈辱的文子臣，背对观众穿起了大领僧衣，彻底遁入了空门。

[此时，洋名士肖子虚出现在舞台上，他的头发早已剃掉。他紧跟在文子臣身后，依照文子臣的样子，同样无声地穿起大领僧衣，走入了空门。

[平台上的文瑞突然张开了嘴。

文 瑞 (也像在自言自语)宋代文人韩愈好做“策论”，舞文弄墨，危言耸听，哼！无非是想让考官多留神他的卷子……装孙子……

琦 善 (眼盯着身穿僧衣的肖子虚)你是说他一会儿当名士，一会儿出家的这么闹哄，是在写“策论”？

文 瑞 (语出惊人)肖子虚的“策论”是拿人血写的……

[场灯逐渐暗了下去。

[舞台开始旋转。

[在一种古老的钟磬鼓乐声中，舞台重新亮了起来，一支奇特的队伍簇拥着一把巨大的万民伞出现在舞台上！队伍以琦善、那老大为首，人数众多。既包括教民和一些大小店铺的掌柜，更有大量的规规矩矩的市民。

[一根碗口粗细的巨大白蜡杆上，撑起一幅大红云缎的圆形伞盖，伞盖直径两米左右。伞围子中间钉着很多五彩飘带，上面用毛笔写满了送伞者的姓名与店铺的字号。

[琦善与那老大确实不凡！他们调动了自己的全部智慧，终于使最初的创意成为了现实——“作品”不仅十分精致，而且所有文字均由汉文、洋文两种文字组成。而夹杂其间的一些较大飘带上则写满了诸如“德政孚嘉”、“忠义千秋”一类毫不负责的褒奖之辞。

[琦善站在伞下最显赫的位置，这名懂洋文的晚清文人，如同颈下系着“智识阶级”徽章的“头羊”一样，正精心引领着成群的“胡羊”，走向他们的终点。

[钟磬鼓乐声中加进了唢呐！

[唢呐将高亢与悲凉紧紧融合在一起，令所有人产生了一种欲哭无泪的感受。

[灯暗。

第八场

时间 1900年农历七月二十九，前场次日。早半天。

地点 报国寺。

幕启

[大幕拉开之前，我们首先听到的是一大批和尚齐声诵经的声音，钟磬鼓乐夹杂其中，

悠远又倔强。

[最先刺入我们眼帘的,是舞台正中顶天立地的三尊大佛。其中的两尊——“过去佛”与“现世佛”已经被人从宝座上拉了下来。一名士兵正在爬上供桌,用绳子捆绑另一尊大佛“未来佛”。

[令人惊心动魄的是:近二三十名身着袈裟的和尚,十分整齐地排列在大佛一侧,眉头紧锁,用高声诵经在进行唯一可行的顽强抵抗。他们的声音悲怆而喑哑。而寺院的住持方丈——一位白眉白须的长老,则身披红袈裟立在供桌前。他双目紧闭,右手敲击着一只巨大的铜磬。当当的钟磬声在天地间荡漾着……

[大殿古老的后山墙被凿开了几个大窟窿,阳光从那里照射进来,其中两个窟窿已经潦潦草草地安上了玻璃窗。透过这几个窟窿,能看到大殿后面的远方——几名德国士兵正在拆毁另一座大殿。所有士兵都在忙碌着,他们不苟言笑、神情专一。

[舞台最右侧——靠近山门的光区里,挂着块白茬子木板,上书:报国寺安民所。这是一种维持会一类的汉奸机构。安民所的负责人,责无旁贷是我们所熟知的那老大——现在他不在。

[大幕拉开了!

[两名士兵正用大锯把康熙御题的庙匾及庙内的木制楹联草草破开,钉成马槽。

[捆绑大佛的士兵,时而爬到大佛身上,时而跳到供桌上。大佛太大了,他需要理出很多绳子头,以备动用很多士兵,甚至必须动用一批牛马才有可能拉倒。

[一名军官站在大殿中央用德语指挥着大佛身上的士兵,他很有修养,声音不高。

德军军官 (倒背着双手,在“未来佛”面前踱了几步,口中喃喃自语地突然讲出一串流利的汉语)这是三世佛。(低下头)这位躺倒的佛叫迦叶佛。在佛教教义里,他代表过去。在你们寺院的塑像中一般还特指燃灯佛,负责寺庙的灯火长明。而这位,(眼盯着第二座躺倒的大佛)代表现世的佛是释迦牟尼佛;(抬起头)至于他,这位永远微笑着的和尚好像叫弥勒,他代表的是未来,来世……

[方丈手中的铜磬依旧平稳而悠远。

德军军官 看来,你对我会讲汉语并不惊讶。我曾经多次来中国。我在汉语世界比在德语世界中生活的时间要长……(目光重新转向三世佛)对于你们中国,过去已成为过去,所有的辉煌都已成为历史。而现世,你们是文明世界餐桌上的美味佳肴。至于未来,从理智上讲,任何一个民族的未来都是个未知数,但,中国……(摇了摇头)

方丈 (终于开口说话了)在佛学里,三世佛还有另一种解释:一位是东方净琉璃世界的药师佛;一位是娑婆世界的释迦牟尼佛;另一位是西方极乐世界的阿弥陀佛……(似沉入幽远的遐思之中)东方、西方、净琉璃世界、极乐世界、佛祖降生的娑婆世界……整个世界应该是和平、宁静、充满阳光,没有战争、屠杀和掠夺……

[爬到大佛身上捆绑绳索的士兵从供桌上跳了下来。

[军官用德语对士兵喊了几句什么,士兵跑了出去。

德军军官 (转对方丈)我刚才才是命令他去召集兵士与骡马,佛像太大了,人少了拉不动。(语气中隐含着报复)我知道你很痛苦。这从你们这音乐和他们(脸转向众僧)的唱诵之中能感觉到……联军中德军是出兵很多的,开支很大。(下巴指了指正在敲击大佛的士兵)他们在寻找黄金和宝石。法国人、俄国人都是一些寺庙佛像身体里发现了黄金和宝石。英国人甚至发现了十三世纪的宝钞!

[僧众们的吟诵更加倔强,铜磬更加沉重悠远。

德军军官 (眼里涌起恼怒,语气仍尽力平和)这种寻找方式,虽然有乐趣,但很耗费精力。日本人比我们精明!(语气中出现了愤恨)他们费尽心机将户部划进了自己的辖区,夜以继日从户部银库拉走了三百万两的银锭!日本人的精明引来了我们的妒忌!妒忌是一种力量……(仰头看看弥勒佛)很快,这尊代表未来的佛爷就将像“过去佛”与“现世佛”一样,轰然倒地!

[住持方丈双唇紧闭未发一言。

[此时,那老大出现在舞台右侧。他左臂戴着个白布箍,上头盖有安民公所的关防,胸前挂着根口笛,胳膊窝里夹着一卷尺幅大小的联军各国国旗,边走边低头数着钱。

[法国府的琦善,急匆匆地从那老大身边走过。

那老大 (十分不客气地)哎!傻小子!(一直没断了低头数钱)不买面洋人的小旗儿吗?告诉你!甭那么认识钱!小旗儿往街门上一插,就如同跟洋人递了软话儿,洋人断不会再上屋里来祸害!

[琦善轻蔑地盯着那老大。

那老大 (抬起头)哟!琦善……

琦善 (发现了那老大五色杂陈的旗子)这片不是德国人的地界吗?你怎么哪国旗都卖呢?

那老大 要不怎么说咱们聪明呢!凡是买主儿,有一个算一个,我都嘱咐他几句话:洋人把北京城分成了多少块儿。这片儿归日本人管,那片归英国人管……按规矩,归谁管挂谁的国旗。可是您得记住喽:洋人好动!不定哪天他们就换防!最好哪国旗子您都先预备下一份儿,省得到时候现抓……

琦善 (越发轻蔑地)你呀,那老大!这么一个大两个大的挣小钱儿,卖到八月节你兴许能弄出两双袜子钱!(匆匆往台下走去)

那老大 我没少挣钱……

[此时,刚才跑出去召集人的那名士兵跑回来了!接着,像山门大开似的,来自观众席方向的大片阳光洒进大殿。从大殿门口——观众席的位置上传来了骡马的嘶鸣以及驭手们呵斥牲口的吆喝声。军官招呼了一声,所有破坏大殿的士兵,包括被胁迫的中国人,全部放下了手里的工作,赶到“未来佛”面前,拽起了绳索。

那老大 (站在台口,吆喝着观众席那一位置的牲口)驾!驾!这么大的佛像,光人是拉不倒。前边那俩佛爷也是搭上牲口才放躺下的。驾驾!驾!

德军军官 (被引来兴趣)你不信佛吗?

那老大 谁呀?佛爷?(眼往四下里一撒眸)都弄成这揍像了,信他妈什么管用呀!(叹了口气)以前呀,虽说不信,可我也犯不着得罪他们。现在我信基督了,要是你们大伙儿跟基督都瞅着佛爷不顺眼,我就不能再袖着手儿,跟甩手儿掌柜似的了。驾!(又轰了下牲口)我们老二信佛!凡是弄不着钱的东西他都信!

[士兵们拽紧绳子,哨声响了起来。

[人吼马嘶声中,“未来佛”居然纹丝未动!

[安静下来的大殿里,和尚们诵经的声音渐渐突显出来,变得越来越强大,终于在整个世界中弥漫开来。

军官 (突然转向那老大)通知其他士兵,包括服劳役的中国人,全部到这里集中!(手一指“未来佛”)把他拉倒!

[此时,两名德国士兵押着四五名中国男人走进大殿。我们看清了,他们是静翁、存翁、那老二、恩海,以及索老四。

[一看大殿里的架势,索老四最先傻了眼。

索老四 (把大伙儿拢了拢,压低嗓门,像开黑会似的)静翁,存翁,那二爷,恩二爷,你们几位,从朝廷那头论,哪位都比我官儿大。关起门来从家里这头说,哪位的辈分也都比我大。可是,老四有几句话不得不说……

存翁 (发现那名德国军官眼正盯着这边,慌忙用胳膊肘碰碰老四,小声地)洋人! 洋人!

索老四 (满不在乎地)他听不懂中国话。(接着自己的话茬)咱们爷们儿混到了这一步,千万可不能再犯牛脖子! 关羽关云长脾气大不大? 犯到曹操手里,大不了他也就是老奎拉着脸! 曹操给他的饭,他也不是老不吃。上炒饼,就是炒饼;上窝头,他就得凑合窝头……静翁,有这么一说没有?

静翁 (不服气地)可曹操关羽都是中国人哪!?

索老四 (生怕话被别人打断)没错儿! 中国人! 凭咱们爷们儿那点抱负,我知道,都想当岳飞文天祥! 可是呢,咱们又没那两下子。我这人,一怕挨打,二怕挨饿。去了这两样,什么我都不怕。(生怕说不服大伙儿,几乎急哭了)多少没逃出去的王公大臣,被大枪押着去抬粪、往城外头运死尸!(几乎是恳求的口吻)静翁,那老大那孙子不是说了吗? 让您去搭马槽子……

静翁 (忿忿地)搭马槽子? 他让我去给洋人遛马!

索老四 遛马就遛马呀!

静翁 遛马就遛马? 我这辈子摸过马吗?

索老四 您不是参领吗?

静翁 参领就都摸过马吗? 那么大的马,瞅着我都眼晕。

索老四 总比运死尸强吧?! (真急了)静翁,我求您了! 算我求您了!

存翁 静翁,您得这么想,您不是在侍候洋人,您是在给顺治爷康熙爷遛马,是在给咱们中国人当奴才还不成吗? 只要一牵上马,眼里什么都别看! 心里小声哼哼着《武家坡》。薛仁贵那阵儿不是也挺烦吗?

索老四 静翁! 混到这一步,什么事儿能比活着这事儿更大呀!

那二爷 (瓮声瓮气地)替洋人遛马? 哼! 那跟那老大还有什么两样?!

索老四 (几乎发了火)那二爷! 那二爷! 别怪兄弟嘴直。挑开了说,我顶不放心的就是您! 咱们那趟街上,谁不知道您啊,您最好脸儿,您比文天祥都好较劲。今儿咱们真要是惹翻了洋人,就您那脾气,甭别的,洋人只要打您个大嘴巴,您就得上了吊! (苦口婆心地)那二爷,咱们可千万不能弄到那一步儿! 您能跟畜类较劲吗? 啊? 不能够啊!

德军军官 (听得明明白白,上来给了那二爷一个大嘴巴,脸冲着索老四)你不是说,他比文天祥脾气大吗?

存翁 哟! 这孙子懂中国话……

军官 (跟上来又打了存翁一个大嘴巴)哪孙子懂中国话?

存翁 (惊讶万分)哟!

[此刻,那老大走了过来。

那老大 哟! 静翁,存翁! (非常俏实地一人请了个安)真是三十年河东,三十年河西呀! 好,义和团刚进城那阵儿,把我挤兑的,避猫鼠似的。便宜坊老金掌柜,一个他妈卖肉的!

我提拉着蒲包去跟他说小话儿，生给我扔了出来！这才几天呀，洋人一进城，老金掌柜改主意啦！托人提拉着蒲包来找我啦！哼！一个蒲包就打发了我？我跟老金掌柜就剩了一句话：找着你金掌柜，就不愁找不着金满仓！

存 翁 （自尊心已受到极度伤害，嘴里语无伦次地自言自语着）老话讲，打人不打脸，（脸已憋得一片通红）你哪么找个背静地方呢，啊？当着这么多的人，打我的脸……

〔德军军官走了过来。〕

那 老 大 （从地上捡起一只布鞋，递了过去）您，您别闪了腕子……

德 军 军 官 （鞋底子凶狠地抽打到存翁的脸上）告诉你，打的就是你们的脸！

〔存翁捂着脸躲到了舞台一侧。〕

那 老 大 （轻轻笑了）几位，活动着吧！（突然发现了恩二爷粗重的喘气声）恩二爷，您好像有话说？！

恩 海 （脸已涨得发紫）遛马，我遛！搭死尸，我搭！可有一样儿，我想跟你商量，干活之前，我先自个儿动手，扇自个儿一顿嘴巴！成吗？

那 老 大 （手往台前一领）恩二爷！请！这边宽绰！地方窄憋您使不上劲。

恩 海 （匆匆走到台口，抡圆了胳膊抽了自己个大嘴巴）我他妈的！（接着左右开弓地扇开了自己的嘴巴）

〔静翁、索老四匆匆追上去拉劝。〕

恩 海 （一边凶狠地扇着自己，一边责骂着自己）恩海！我想问问你，你为什么这么爱活着？为什么这么爱活着？

〔正在拉劝恩海的静翁与索老四仿佛一下子都明白了似的：“着啊！为什么这么爱活着？”“我们是旗人，旗人都要脸呀！”撒开恩二爷不再管，而是分别站在恩二爷两边，同样凶狠地反正“脖耳掴”地扇开了自己。〕

那 老 大 别都挤一块儿，排开喽！（脸已乐成了一只烧卖）

〔此时，那种佛教音乐重新响了起来，和尚们诵经的声音同时再次清晰起来。静翁等人边扇着自己边哭泣着。〕

〔掌嘴——即自己打自己的嘴巴，是中国人的一项发明。是表面摧残自尊，实则和维护自尊的一种宣泄、表演；是身处奴隶困境时，既不至惹翻对方又能适当给对方一点刺激的小手段。〕

〔舞台另一侧，那老二孤零零地站在台口。洋人的一个大嘴巴已严重地挫伤了他的自尊心。〕

那 老 二 （面对观众，脸已气得发青）他，那个洋人，他扇了我个大嘴巴……我这张脸，祖宗扇我个嘴巴，皇上扇我个嘴巴，哪怕就是个朋友，赶上喝多喽心里不痛快扇我个嘴巴，我都不往心里去。唯独他们！一个洋人，他扇了我个大嘴巴，还有脸活下去吗？不能再活下去了（眼里涌出了泪水）……这他妈年头，啊？（异常困惑地）凭什么那老大，我那个那么混蛋的哥哥，会把大清朝这点事算得这么准？凭什么？宰相跟王爷们混蛋，义和团混蛋，朝廷也混蛋？！这他妈年头，去了混蛋没别的东西了！（已然被痛苦折磨得乱了分寸）老天爷！我能骂几句街吗？啊？……

〔一直在苦苦思索的静翁好像突然明白了事情的本质。〕

静 翁 （自言自语道）看出来没有？洋人，这是要臊咱们呀！

索 老 四 （眼盯着静翁，很想知道下文）是，是在臊咱们……

静 翁 洋人是什么东西? 不忠不孝,不仁不义! 臊咱们?(决绝地)咱们也去臊他们!

索 老 四 (更困惑地)臊洋人?

静 翁 对! 咱们呀,去给他们唱戏! 杨家将、岳飞、关云长、四郎探母! 去给他们唱忠孝节义……

索 老 四 (觉得十分哭笑不得)唱戏? 老爷子,洋人手里都攥着切菜刀哪! 会听您唱戏?

静 翁 (固执地坚持着自己的主意)不听? 不听? 堵到他们街门口儿去唱! 不听? 先给他们加一出《三娘教子》! 像数落儿子似的数落那帮畜类! 臊死他们!

存 翁 (低着头站在一边,被伤害的自尊心一直在燃烧着,嘴里始终没断了嘟嘟囔囔)当着这么多的人,打我的脸。(嘟嘟囔囔之中,突然发现自己的嗓子好像出了问题,脸色顿时憋成酱紫色。随之嘴里试着哼哼唧唧地唱了几句)“一马离了——”(发现嗓子出了问题! 匆匆跑到静翁面前)静翁! 静翁! 我这嗓子! 嗓子! (声音极度恐慌)像是要塌中啊! 一股火儿! 一股火儿! (匆匆又试了试)“一马离了——”完啦! 初四该我走票! 可是,嗓子回去啦! (痛哭失声)我完啦!

[在洋兵大枪的威逼下,静翁诸人站在了马槽边。

静 翁 (眼盯着钉马槽的木板,突然喊了起来)“敕建报国寺!”这是康熙爷的御笔呀! (扑通一下跪倒了)天呀!

[舞台上所有的人随之轰然跪倒,齐呼:“康熙爷!”

[身陷极度痛苦中的中国人,全部沉湎于被自己理想化了的“过去”之中,深切缅怀着已逝的太平岁月——所谓康乾盛世,那个“做稳了奴隶的时代”。

存 翁 (一眼看到了那老大手里的鞋底子,站起身)那老大,您能把那只鞋底子留给我吗?

那 老 大 您什么意思?

存 翁 (抓过鞋底子,双手冲苍天一揖)我要把这只鞋底子摆在祖宗的供桌上! 我得叫子子孙孙记住,光绪二十六年七月二十八,满洲八旗的一位佐领让洋人用鞋底子打了个大嘴巴! 静翁,岳飞文天祥要是混到咱们这一步,他们该怎么着呢? 啊? 静翁? 兄弟先走一步啦! (像要慷慨赴死似的往舞台一侧奔去)

[洋人像抓小鸡子似的一把把他扔了回来。

[恰在此时,舞台深处传来了一阵惊天动地的轰然巨响——天怒人怨,透过古庙山墙上的大窟窿,观众清晰地看到:寺院中的一座大殿倒塌了!

[大殿内的洋人大惊。

那 老 大 (匆匆奔到大窟窿前,望着远处的大殿)哟! 大殿塌啦! 德国人捂里头了!

[片刻之后,刚才跑出去的军官回来了,身后跟着一名牧师。军官神情沮丧,他望望大佛旁边的方丈,方丈的铜磬仍在有节奏地敲打。宁静中和尚们的诵经声更加清晰有力。

德 国 军 官 (走到方丈面前)大殿塌了,砸死了六名德国士兵,他们相中了大殿的梁坨。(目光刻毒地一闪,手突然冲台口的静翁等人一挥)把他们几个轰走!

[德兵与那老大把静翁诸人包括那老二很快轰了出去。

德 国 军 官 (脸转向方丈)他们牺牲在遥远的异国,德军要为他们举行隆重的葬礼。要按东西方两种方式为他们安葬。牧师要去为他们祈祷,你和你的僧众要去诵经,为他们超度亡灵。(停了片刻)否则,德军将用重炮轰平整座寺院……

方 丈 (终于开口了)佛门讲“十善”,亦称“十善业”。属于身业者有三:不杀生、不偷盗、不邪

淫；属于口业者有四：不妄语、不两舌、不恶口、不绮语；属于意业者……

德军军官 那么说你同意了？！

方 丈 与十善相对，还有十恶！（声音朗朗激越）杀生、偷盗、邪淫、妄语、两舌、恶口、绮语、贪欲……（眼睛扫视了一下惨不忍睹的大殿）看看吧！联军所为，十恶不赦！

德军军官 （尽量平静地）通知炮兵，轰毁大庙！（命令士兵）把他绑起来！绑到大佛身上！

[几名士兵扑了上去，将方丈揪上供桌。随后将方丈的整个身体绑在了大佛身上。为了捆绑结实，他们在大佛胸颈处横扎上一根木杠，并命方丈双手平伸。于是，一个西方的十字架与东方的“未来佛”重叠在了一起。

德军军官 （仰起头）你将与你的“未来佛”一起葬身火海，永世同在！

[此时，山门突然大开，绊绊磕磕地走进一个人来，来人衣衫褴褛。但从他的气度上看，仍不失公子王孙的风采。他是文祈。

文 大 爷 （站在大佛与方丈面前，仰起头）方丈！朗月大师！（声音凄楚）我是文祈！文祈啊！

方 丈 （睁开眼）哦，文大爷！老施主！老衲如今身不由己，不能给您见礼了。

文 大 爷 方丈，我是文祈啊！我的先祖随驾，跟着顺治爷康熙爷东荡西讨，打下了大清江山。大清朝，开国二百多年，江山一统，万帮朝贡。文祈一门，食王禄，沐皇恩……不想一夜之间，家破国亡……我文祈，凤子龙孙啊！可是洋人，洋人他们逼着我什么都干了！他们让我赶着骡子车，满街去清除粪便！我这两只手，这么大热的天儿，搭过死尸啊！……不光我，没跑出去的王公大臣，一样的罪过……寿昌伯，您知道，寿昌伯上吊啦！

方 丈 寿昌伯自缢前留下了几句诗：“但看国破家亡后，毕竟书生是丈夫！”

文 大 爷 （停住哭泣，举目四望）报国寺，千年古刹！民谚谓：先有报国寺，后有北京城……

方 丈 （心里突然引起一种警觉，克制住满腔的愤怒）老施主，你该不是帮洋人来劝说老僧吧？

文 大 爷 不！方丈！文祈是来为大师送行。文祈不死！大劫过后，文祈将削发为僧，为报国寺、为方丈重修庙宇，再塑金身……（长揖到地，退出大殿）

方 丈 （眼睛突然眯起对着军官）你胸前戴的是什么？

德军军官 （捏起颈下的十字架）十字架。

方 丈 十字架一词源于拉丁文，汉语的意思是“叉子”，是古罗马的刑具。行刑的时候，将受刑者的两只手分别钉在横木的两端，两只脚则摺在一起钉在直木下方。（声音突然变得十分激越）基督教相信，耶稣是为世人赎罪，而被钉上十字架的……

德军军官 （转对蒲团上的众僧）你们？都跟他态度一样吗？

[话音刚落，一片宁静之中，就见一名僧人默默走出行列，走到铜磬边，只见他举起方丈留下的磬锤。铜磬“当”的一声巨响。

[与此同时，寺庙中钟鼓齐鸣！众僧人的诵经声同时响了起来！一时间里，诵经声、佛教特有的音乐声、钟声、鼓声，有如黄钟大吕，有如奔腾而下的万里江河，在天地宇宙间回荡着。

[大炮响了！炮声隆隆！

[舞台上红光一闪，红色的光区里只剩下捆绑在大佛身上的方丈及围绕在大佛身边的方丈的弟子们。弟子们双手合十，双目微合，在齐声诵唱！

[火光中，方丈突然目光炯炯。

方 丈 （眼里浮动着泪花，语音朗朗激越）报国寺的僧人们！老僧背靠“未来佛”，就要被超度

了。可是,老僧的双手,被他们绑在了木头架子上,像一个十字架……(举目四望)报国寺,千年古刹……

[众僧人齐声喊叫着:“方丈——”]

方 丈 老僧去了,老僧面对西方,西方是极乐世界……弟子们!看!一乘莲花宝座正飘然而至!是“未来佛”!“未来佛”正面带微笑迎着老僧走来!(目光遥望远方,声音颤抖)佛爷!告诉我,洋人为什么非得把东方的“未来佛”跟西方的十字架绑在一块呀……

[众僧人更加凄切:“方丈——”]

[钟鼓音乐更响了!火光里,方丈的身子微微扭曲着,越来越像十字架上的耶稣。

[不是德兵,而是报国寺的住持方丈和他的弟子们被东西方两种方式同时超度了。

[灯暗。

2007年9月18日17时于宣南太平街

天 下 事

——《天朝上邦》第三部

时间 1900 年农历八月至 1901 年(辛丑)夏末。

地点 北京。

人 物

叙 述 人 男。

文 大 爷 官印文祈。祖上曾是满族大员。联军进城，蒙受奇耻大辱，后出家为僧。

文 子 臣 官印文祥，文大爷的叔伯哥哥。书画家。名士。家有万贯家私，却有家不住，住在庙里。

曹 甲 三 书画家。名士。二十六七岁。汉人。文子臣的挚友，和文子臣一样，有家不住住在庙里。

洋 名 士 真名肖子虚。名士。汉人。二十六七岁。和文子臣、曹甲三一样，有家不住住在庙里。但实际是“身在江湖，心存魏阙”。

文 瑞 男，二十六七岁。总理各国事务衙门总案。精通外语。与恩家有生死之交，但最终却出卖了恩海。

琦 善 男，二十四五岁。汉人。法国府里的管事。联军进城，当了汉奸。

恩 海 男，三十来岁。神机营章京。酷爱养鸽子。眼神极不好。

小 恩 海 男，十五六岁，一脑子的孔孟之道。联军进城，自刎身亡。

恩海的父亲 六十多岁。

高 掌 柜 六十来岁。珍秀斋古玩铺掌柜，恩海的老泰山。脾气与恩海一样坏。

存 翁 号存古。五十多岁。四品顶戴的佐领。一生痴迷于养鸟、票戏，以“同光十三绝”为人生楷模，最终死在了票房里。

存翁太太 五十多岁。蛮横、无理、固执。两腮多肉。

芹 圃 存翁之子。字弱侯。三十来岁。袭职的清廷下级军官——骁骑校。不会骑马。十分无能却毫无痛苦，活得快活。

满 姑 芹圃的媳妇。二十多岁。

静 翁 号静庵。满姑的娘家舅父。三品亮蓝顶子的参领。年过五十。

海 顺 二哥 满姑舅父家的老二。二十六七岁。

姑 母 满姑的娘家姑姑。五十来岁。其弟——满姑的父亲，一名旗兵，庚子年战死在北京。

那 老 大 男，三十来岁。馋、懒、不要脸。无论祖宗还是人格，一切都可以出卖。最终沦为汉奸。

那 老 二 二十六七岁。旗下衙门中的小差人。贫穷而耿直，与哥哥那老大仿佛是隔着教。洋兵进城，自杀。

老金掌柜 男，五十多岁。猪肉铺的掌柜。正直、有良心。对洋教、洋人、洋货均十分厌恶。

金 满 囤 老金掌柜的儿子，不到二十岁。长得像棵小松树。义和团团民。最终被杀。

索 老 四 男，二十多岁。身有残疾，一条腿稍短。嘴能说。联军进城，最终选择了抵抗。

查 二 爷 男，二十多岁。小罗锅。但人极倔强。联军进城最终选择了抵抗。

金 牧 师 男,三十来岁。美国人。正直。一名与《家事》中带有文化间谍色彩的牛牧师本质不同的传教士,多年居住在中国,同情中国人,一直希望能理解中国人,庚子变中,灵魂受到很大刺激。

朗 月 大 师 报国寺住持方丈。五十多岁。联军进城,率全寺僧众集体殉节。

关 四 爷 接受存翁家房产抵押者。

鼓 佬 三十多岁。仄韵楼票房的鼓佬。存翁的挚友。

德 军 军 官 男。三十来岁。精通汉语。

吏部官员。

庆 亲 王 庚子之变后清廷负责与列强谈判的首席代表。

陆 庭 芝 那二爷的朋友,职业缝首级者。

芹圃骁骑校的“竞选伙伴”三五人。

文子臣的老仆。

曹甲三的老仆。

肖子虚的老仆 极端的势利眼。一旦得势,比主子还凶恶。

算卦的。

老娘们儿 不到四十岁,只负责在全剧结尾打叙述人一个大嘴巴。

满姑婆婆的娘家侄子——德祥。

满姑婆婆的娘家兄弟——德祥的二叔。

参加集体哭唱的老太太们 都是北京人。

第一场

时间 1900年农历八月初三。早半天。

地点 存翁家中。

幕启

[舞台前区的灯亮了。

叙 述 人 祸不单行。就在存翁父子被庚子事变吓得失魂落魄的时候,抵押出去的房产已经到期……

[正房堂屋内。中人——恩海的老泰山、珍秀斋南纸铺的高掌柜,与存翁分坐在八仙桌两侧。屋内一片死静。

[望着八仙桌上那张字据,一家人同时傻了眼。

高 掌 柜 (长长地叹了口气,从桌边站起身)存翁、嫂夫人,对不住了……不是事儿逼到分儿上,打死我都不会拿着张字据进您的街门。关家老爷子是朝廷命臣,关四的脾气您也知道。说了,到日子不还钱就打发成串的大车来帮您搬家……(突然感到一种愧疚)唉,我高敬魁,一个一辈子规规矩矩的买卖人,跑到朋友家来传这种话……(抬手打了自己个嘴巴)

[诸人慌忙上去劝阻。

高 掌 柜 (声音突然开始发抖)存翁! 洋人进城,国破家亡! 我还有心来管闲事! 我那家里也顶着雷哪! 洋人能放过恩海吗? 啊? 我那个傻姑爷! 年头儿不好啊! (双手一抱拳,似乎下定了某种决心)存翁,您多保重!(说完向院外走去)

[望着八仙桌上那张纸片，存翁一下子跌坐在椅子上，眼睛茫然地向四处巡视着。突然，他发现了满姑手中那一摞当票！眼睛一下子亮了起来！]

存 翁 你手里那是什么？

满 姑 (疑疑惑惑地)当票！

存 翁 拿过来！都拿过来！（接过当票，如数家珍般翻动着）皮袍、川绸大衫、玉扳指……（突发奇想）太太！要是把这些当票都押出去，不就能变成现钱了吗？

满 姑 婆婆 押给小押？

存 翁 对呀！

满 姑 婆婆 办小押的也不是傻子！

存 翁 咱们便宜点儿啊！十两的当票要他五两！四两！三两！他还不干吗？

芹 圃 (略一思忖)行！我看行！无商不奸。办小押的，逮便宜就占！（冲存翁一伸大拇指）老爷子，您呀，您是真有主意！押出去！

满 姑 (心里开始打鼓)眼瞅着天儿就凉了，要是再把当票押出去，那咱们连换季儿的衣裳都没地方赎了……

芹 圃 (十分不负责任地)到时候咱们再想办法呀！活人还能让尿憋死？车到山前必有路，真是的！

满 姑 (几乎快急哭了)想办法？想什么办法？还有什么办法想？

芹 圃 (根本不再过脑子)想办法想办法嘛！咱们得想啊！

[满姑刚想再争辩，满姑的婆婆用力咳嗽了一声，接着，那双毫无道理的眼珠子用力朝前瞪了瞪，满姑立刻闭上了嘴。

[接着，满姑婆婆开始打嗝：“嘎——嘎——嘎——”，边打嗝边闭上了双眼。

[存翁父子从老太太的做派与嗝声中感到了一种理解与支持，拿起当票，走出屋门。

[舞台深处的灯亮了。

叙 述 人 存翁的足智多谋，丝毫未能改变一家的困境。尚未走到承办小押的处所，刚到半路，一看到路边的当铺他们就明白了，自己的计划已经破产……

[一家当铺门前。存翁、芹圃父子像两个傻子似的站在那里。

[天幕上，昔日阴森威严的当铺已门洞大开！牢狱似的大门历经暴民的劫掠与兵火，已变成几根黑木杆子。除了那块巨大的写有“当”字的菱形木幌尚在风中晃动着身板外，这里已面目皆非。

存 翁 (望着废墟似的街面，嘴皮子开始哆嗦)都抢啦！烧啦！（举着手里的当票）办小押？当铺都烧了，押给谁？

[恍惚中，昔日当铺里长声慢气的营业员、符篆般的当票、昆曲韵白式的报账声，和快书连珠调式的叫号声……走马灯似的在存翁面前划过。

[此时，金万昌的《红楼》再次从九天之外飘来。

[存翁眼里涌出泪水，身子一下子倒了下去。

芹 圃 (抢上一步)老爷子！您可千万别……

存 翁 (手举着当票)川绸大衫、皮袍子、珊瑚摆件……年头不好，当票都成了废纸啦！

芹 圃 老爷子！您要干嘛？

存 翁 这沓子当票，这是一沓子纸钱啊！（突然扬起右臂，像撒纸钱一样把手中的当票奋力

向空中抛去。边抛边大喊)年头不好,当票都成了纸钱啦——

[当票抛向空中,飞散开来,飘飘洒洒,像纸钱在飞舞。

芹 圃 (突然发现老爷子俩眼发直)老爷子! 老爷子!

存 翁 (眼睛盯视着远方,突然叫道)芹圃! 你瞅!

芹 圃 您什么意思?

存 翁 (手往远处一指,眼神与声音都已十分不正常)一长串马车! 马车头喽是关四! 马车往咱们家来啦!

芹 圃 (心里开始发慌)老爷子! 您怎么啦? 什么都没有啊!

[此时,舞台左侧的一束追光里出现了那老二。那二爷身着长衫,脸色苍白,由于精神受了刺激,神情已变得恍恍惚惚。

那 二 爷 (面对观众)洋兵进城,那么多有骨头的旗人,举家自戕。国子监正学谭延惠,合家自焚;四品宗室金懋勋,合家仰药自尽……

芹 圃 那二爷?

那 二 爷 (仍在述说)关四爷,一家十四口,十四根白绫子……

芹 圃 关四爷? 十四条白绫子? 那二爷! (追了过去)

[那二爷消失了。

芹 圃 (转对存翁)老爷子! (激动得有点结巴)听明白了吗? 关四一家,洋兵进城,一家子上吊啦!

存 翁 (睁开了眼睛)谁说的?

芹 圃 那二爷呀! 一家十四口,十四条白绫子……老爷子,我呀,我扯根孝带子,到关宅去看看!

存 翁 (突然一脸正色)去关府看看,可以。可是啊,即便是关府一家子真殉了节,也不能打谱儿把押房子的事抹喽!

芹 圃 (也仿佛一下子醒了盹儿)对! 亏心的事儿,永远不能做。我是说眼下咱们手里的钱这么紧,如果关四爷殉了节,不再有人督在脊梁后头逼咱们腾房子,咱们不是可以缓口气儿吗?

存 翁 (仍旧沉浸自己的正义之中)关四是有脾气的人,洋兵来撒野,一家子寻了死! 洋人可恶! (心里突然涌起一股敬意与悲壮)一旦容咱们缓过这口气儿来,关四的那点钱,就是找不到他的后人,也要找到他的亲戚,把钱还给人家!

芹 圃 (突然想到)哎? 不对呀? 假如关四真的殉了节,高掌柜怎么还会来逼债呢? (身上的汗一下子又冒了出来)

[恰在此时,从观众席方向突然传来了一阵隐隐约约的鼓乐声。

芹 圃 (目视着前方嘴里喃喃自语道)出殡的……

存 翁 好大的队伍! 压地银山一般……

芹 圃 纸人纸马、旗幡伞杖、和尚僧尼、钟磬鼓乐……

存 翁 光大小棺木就有十三四口。

芹 圃 这一准又是哪家集体寻死的满族大员,(突然惊叫道)该不会是关家吧! (望着半里多长的出殡队伍,心里涌起一股十分复杂的情绪)人一死,契约字据就都成了无头账。可是,人要这么不是东西,不成畜类了吗。朋友遭难,不该掉点眼泪儿吗? (想到此,狠狠地打了自己个嘴巴,再次抬起头)是关家吗? 不会吧……

[灯暗。]

[舞台左侧出现了一束追光。]

[追光里，面对观众一挂骡车，骡车的轿帘是掀开的。]

叙述人 就在骠骑校芹圃犹犹豫豫的时候，性格刚毅果断的满姑的婆婆，决定用实际行动去筹集钱财。这次，她把目标锁定在了自己娘家祖坟里的一些不动产——一片松林和一所宅院……

[满姑的婆婆盘腿坐在车内，她脑门子拧成个大疙瘩，两腮的毒气肉袋照例阴郁地下垂着。她的身边，一名随身女仆。轿车车辕上坐着驭手，驭手是老太太娘家的一名本家侄子德祥，看得出来，小伙子十分忐忑。]

[随着小伙子“吁”的一声，骡车停下了。]

满姑婆婆 (像下神的仙姑似的一直闭着眼) 哼！指着那两个混蛋，什么事也甭想办成！洋人混蛋，朝廷混蛋，(话锋一转)娘家人也混蛋！

[小伙子吓得一哆嗦。]

满姑婆婆 跟你姑姑说瞎话？老天爷打雷劈了你！（突然睁开眼，烟袋锅子指着侄子的脑门子）说痛快的！咱们家老坟的东跨院到底是谁卖的？

小伙子 (小心地)……好像是，我二叔。

满姑婆婆 哼！你二叔？数你二叔不是东西！老坟的西跨院就是他卖的！

小伙子 (更加小心地)姑姑，到那儿，您，您可千万压住点儿火。（试探着劝慰道）姑姑，我老觉着咱们去动老坟里的东西，多少有点不大合适……（见老太太没发火，胆子大了起来）您想呀，您毕竟是出了门子嫁出去多少年的人了，您到那儿又拆房又刨树的，就算咱们家里人不说，人家外姓旁人也……

满姑婆婆 (不待侄子把话讲完，一口啐了过去)呸！（接着咆哮了起来）我不刨，让你二叔、你爸爸刨！嫁出去了？嫁出去我也是家里的姑奶奶！拿我当傻子？你们没一个好东西！家里那点东西都让你二叔、你爸爸算计走了！

小伙子 (用袄袖子抹了一把啐在脸上的唾沫，无力地辩解着)谁也是混不下去了，才变卖家里的东西……

满姑婆婆 别人混不下去了能变卖，我混不下去了凭什么就不能变卖？房子押出去了，眼瞅着到日子了，你姑妈一家子就得让人轰到大街上去！你小子，我早看出来了，你是两面儿的汉奸！我告诉你，这回谁要敢拦着我，我就上吊！（说着哗啦从腰里抽出根红布腰带，扔在了侄子面前）在祖坟里上吊，正好！省得大伙儿抬啦！

[小伙子咽了口唾沫，不再言声。]

[此时，场灯大亮。]

[天幕上，京郊某村落。一片松林坡下，一组老坟顺着坡势摆成人字形向下排列开来。晨光里，坟地最中央的三个宝顶闪着一种褚红色的光泽。]

[不远处的一组宅院，早已被不肖子孙拆卖干净，剩下一片废墟。]

[坟地边的几株松树旁，满姑婆婆雇来的伐树工匠已站到树下。他们身上一律是短打扮，袖口高高挽起，发辫缠在脖颈上。]

[有人搬来了一把太师椅，德祥欲扶姑母下车。]

满姑婆婆 (粗野地吼叫了一声)不用！

[发现姑母决定就在轿里“办公”，德祥抹了一把喷到脸上的唾沫星子，退了下去。

[满姑婆婆端起长烟袋，盘起一条腿。她微眯着双眼，脸色阴沉，十分可怕。

[为数不少的村民在窃窃私语：“瞅那架势，像太后。”

[小伙子所说的他的二叔——一名与满姑婆婆年龄相仿、身材干瘦的老头子，出现在满姑婆婆身边。

二 叔 (炸了炸胆子，凑了过去)大妹妹，(嗽了嗽嗓子)大妹妹，您看，咱们能不能再商量商量？甭管怎么说，这也是祖坟里的东西。动不动，动哪块儿，总该让风水先生先瞧瞧吧？再者说，您毕竟是已经出了门子的……

满 姑 婆 婆 呸！（一下子从轿里蹦了下来，手指头指着兄弟和侄子的鼻子尖儿）你们！你们这群不争气的东西！祖坟里的东西快让你们扒光了！跟我商量？商量什么？（哗啦从腰里再次抽出了那根红布腰带，顺手扔在了一根树杈上）今儿谁要敢拦我，我就吊死在这儿！

[二叔吓得一下子闭上了眼睛。

满 姑 婆 婆 (手一指松树，对锯树的工匠们一瞪眼珠子)锯！（发完令，转身坐到太师椅上，刚要把烟袋叨进嘴里，但很快开始打嗝：嘎——嘎——嘎——。边打嗝边数落着）妈的！在家里成天在一块儿的，是那俩混蛋，到了外边碰上的还是混蛋！这个年头，去了混蛋没别的东西了！

[工匠们分两边坐在了树下。大锯拉动了，随着唰唰的锯声，暗红色的锯末像鲜血似的从大树缝隙里流了出来。

[灯暗。

第二场

时间：1900年农历八月初五，前场两天之后。早半天。

地点：芹圃骁骑校家中。

幕启

[天幕上，两幅巨大的通缉令通天扯地垂挂了下来。一份是清廷颁布的，左下角盖着顺天府衙门的公章；另一份则盖有“大德意志帝国在华远征军司令部”的关防。

叙 述 人 在大规模捕杀义和团之后，在清廷无数次地作出乞降的表示之后，联军开出了和谈的第一道价码——惩办战争罪犯！所谓战争罪犯，自然是王公贵族六部九卿一类的大员。平民百姓中也有非杀不可的！名列榜首者就是枪杀德国公使克林德的凶犯恩海。但，最先感到恐慌的却是芹圃和他那批“竞选”伙伴们……

[场灯亮了。

[存翁家中。芹圃蹲在炕沿上，目光中充满惊恐，吓出的冷汗已使浑身上下变得潮乎乎的。他右手不断搓着左膝上的泥卷，眼睛盯着顶棚，又在苦苦思索。满姑则坐在炕沿上。

芹 圃 (自言自语道)当初，不跟恩海争那点功就好了。（见满姑没搭言，又宽慰自己道）其实争不挣的，大伙儿也清楚。王爷往恩家又赏银子又赐匾的，半拉北京城都有动静……就算洋人混蛋，朝廷里横不能都是混蛋吧？（转念一想）也保不齐！朝廷里混蛋也不少……（开始后悔）那阵儿也不知怎么想的，一门心思想当岳飞？！不成他妈傻子了吗？！（开始找辙埋怨别人）你们大伙儿愣没一个人出来拦拦我！不光没人儿拦，还架

着秧子地激我的火儿！（说到想到，哗啦把拴在腰上的那个“大口罩”拽了下来）四个字扎了仨，少一个就少一个吧，还非得补齐喽！没有比老爷子更糊涂的了！洗一回澡他给描一回！（随着情绪的变化，话也越发难听）老爷子糊涂，你也糊涂！愣找块布，生拿线绣上了！天天捆得我这腰上汗津津的。（翻手把“大口罩”狠狠地扔了出去。漫骂中思维突然又拐了弯儿）大不了不就是让洋人抓走嘛！抓走！抓走吧！谁我都不怕！不怕！（从炕上站起身，往地下啐了口唾沫）

[满姑则吓得一声儿不敢出。]

芹 圃 （似乎又一次被“岳飞情结”点燃了，重新在屋里耍开了威风）话说回来，中国要是多几个像我这样的，洋人就不敢来撒野！我是什么都不怕了……再说，洋人也不一定来抓我，可恩海怕脱不过去了。（心里突然涌起一股同情）恩海那人虽说讨厌，可他到底是中国人哪！（大度地）甭看他平常对不住我，我不往心里去。我这人就是这样儿，人一有难，我就心软。就因为杀个洋人，就抓走？姥姥！反了他们了！真逼到分儿上，我就招呼几个人去劫法场！《朱仙镇》那出戏你听过吗？岳飞抗金兵，两边在朱仙镇碰上了，岳云，还有谁来的？四个人，都使锤，八大锤大闹朱仙镇！四个人儿就够！（掰着手指头）我，索老四、查二爷……实在不成就搭上个上点岁数的？静翁行吗？不行，他老咳嗽。再不然就让老爷子算一个？……

[恰在此时，舞台深处突然传来了当当的锣声！接着，屋门啪地推开了，存翁神色慌张地出现在舞台一侧。]

存 翁 芹圃！了不得了！

芹 圃 怎么啦？

[舞台前区那个特殊的平台升了起来。]

[就见两面铜锣开道，几名倒剪双手的囚犯在兵丁们的监押下出现在平台上。他们并没被五花大绑，而是仅在胸前后背各贴上了一大块白纸，上书：枪杀德国公使凶犯。]

[我们逐渐看清了，被游街者正是昔日芹圃骁骑校那批“竞选伙伴”。]

但与昔日不同的是，他们再也不是神采飞扬唾沫星子横飞，而是一个个神色惶恐，目光中充满孤独。]

[那个脸上长满雀斑的小个子拼命挤到前边，捂住半拉嘴凑到兵丁耳边：“跟您说，杀洋人真不是我！那天正赶上我们老丈人‘五七’，我得去帮着盘灶……”]

兵 丁 （十分厌烦地）走！滚！瞧他妈这一脸茶叶末儿！

[那名细高的大结巴早已吓得神魂失据，眼珠子忙乱地转动着。]

大 结 巴 （讲演似的）诸位老少爷、爷们儿！说句公、啊公、公道话吧！我连杀小鸡都不敢！杀人？我就是这个逼、逼嘴不、不好……（眼睛像狼似的四下搜巡着，物色着替罪目标，一下子锁定住了一名同伙）杀洋人的，（手一指身边那名会打旋风脚的旗兵，凶狠地）是他！

小 个 子 （只要能逃出去就得，也毫不犹豫地把手指向了旗兵）对！是他！

旗 兵 （怒不可遏）是我？是我？是他妈你们俩！

[三个人凶狠地撕咬了起来。]

[不少人在围观看热闹。]

看客中的一名大胖子（声音不大，像在自语）杀洋人？洋人办事向来讲究干净利索，存翁家的芹圃四处嚷嚷洋人是他杀的！早晚也得归到你们这堆儿里！

[一句话启发了所有嫌疑犯!他们像一群落水狗终于找到了逃生目标!]

[小个子、结巴、旗兵眼里同时闪出凶狠的光,一齐冲观众席吼叫道:“对!是芹圃!”]

[芹圃觉得裤裆里一热,裤子湿了。]

[“哐哐”的锣声远去了。平台降了下去。]

芹圃 (陷入更深的惶恐之中)看这意思,非得让他们抓走不治啦!(身上一哆嗦)古人说,预则立,不预则废。看起来,咱们得预备预备啦……

满姑 (脸一下子吓白了)芹圃!

芹圃 (叹了口气,盘腿坐在炕上,眼珠子盯向顶棚,像交代遗嘱似的)头一件,你帮我预备一份纸硃,我抽空把岳飞、文天祥他们写的那点东西使小楷抄两遍,真要是让他们抓走了,我就带到监牢里一份。有那份东西壮胆儿,问我什么,哪怕你就是灌辣椒水儿、插竹签子、拿烙铁烙!我嘴里就是一个字儿——不知道!记下来了没?

满姑 记下来了。

芹圃 要是实在逼急喽,我就把小褂儿扒下来!叫他们看看我是谁!这是头一件,记全了吧?

满姑 记全了……

芹圃 (在宣读“遗嘱”过程中,心里的惊恐陡然间再次占了上风,突然带着哭腔喊了起来)真要是让他们抓走喽,他们非把我弄到北边去不可啊!

满姑 北边?

芹圃 (擤了一把鼻涕)你听过《苏武牧羊》吗?没听过?(失望地)有用的你都没听过。苏武受罪就是在北边……第二件,你帮我把苏武那份行头预备齐喽:大氅、风帽,手里那根旌节……(沉入更痛苦的思索与想象之中)北宋徽钦二帝,也是让人家给弄到北边去了。受的那点罪!冰天雪地里挖出一个个的土井,徽钦二帝,一人儿一个土井,脑瓜顶上巴掌那么大的一块天……真要是有一天两天还凑合,一说坐多少年!那帮皇上的亲戚倒没搁井里,那滋味儿,比搁井里还难受!一人一个月五斗稗子米,带皮儿!一人一年五把麻,自个儿想主意把麻做成衣裳。不会做的,您就得光着身子……(眼睛望了望窗户外头)眼瞅着天儿就凉了……打今儿起,我光穿小褂儿,不穿棉袍!我得练呀!(又一想)咱们呀,但分能不当宋徽宗就不当宋徽宗,当就当苏武!苏武好赖落个好人缘儿,左手拿着旌节,右手拿根鞭子,在北海边上,放羊!只要把苏武的行头置备齐喽,我就坐家等着啦……

[恰在此时,满姑婆婆气急败坏地跑进家门。]

满姑婆婆 芹圃!不好了!关四!关四来了!

芹圃 啊?关四?关四不是举家殉节了吗……

满姑婆婆 你兴许是看错了,胡同里来了一长串马车!

芹圃 是吗?(腿一下子软了下来,强镇定着走出街门)

[观众席中,一拉溜儿四五挂大车似正隆隆驶来。车把式的鞭声、吆喝牲口的喊声、辕马打响鼻儿的吐噜声,不断从观众席中传来。]

[关四与高掌柜走上舞台。高掌柜神情忐忑,关四手里捏着那张字据,脸色忧郁。]

高掌柜 (疾行几步规规矩矩给存翁请了个安)存翁!(接着同样规规矩矩地给芹圃请了个安)芹圃——(囁了囁牙花子开了腔)存翁!没办法!实在是没办法啦!我,我高敬魁,快七十的人啦!一辈子没碰上过这么坐蜡的事儿!我呀,我他妈想哭!

芹 圃 不是说关四爷家……怎么……

高 掌 柜 谎讯儿！谎讯儿！（凑上前捂住半拉嘴）是关四爷家借壁儿金家金三爷家……

关 四 爷 （走上前，同样十分规矩地给存翁请了个安）存翁、芹圃，（神情中透出无限的尴尬与惭愧）务请多多包涵……庚子之变，关家所有的买卖被洗劫一空。关四也是万不得已啊！（说着，突然走到存翁面前，扑通一声单膝跪下了！）存翁！存翁！我也是旗人哪！举着张账单子来跟朋友催债，一辈子没办过这么丢人的事！实在是万不得已啊……（说着号啕大哭起来）

〔存翁与高掌柜慌忙来搀扶。〕

高 掌 柜 四爷！请起！请起！四爷！您既这么说，高敬魁就想多说两句了！都是洋人闹的啊！您知道吗，我、存翁一家子，我们两家子都顶着大雷哪！头些日子，洋人通缉杀死德国公使的凶犯。您知杀死德国公使的是谁？是我那个傻姑爷恩海啊！

关 四 爷 啊！是恩海！

高 掌 柜 不光恩海，洋人还盯上了一批嫌犯。嫌犯中首屈一指的就是芹圃啊！……

关 四 爷 啊！芹圃？

高 掌 柜 关四爷，那可是人头落地的事儿啊！

〔恰在此时，随着幕外一阵急骤的砸门声，几名安民公所的巡捕在那老大的率领下走上舞台。〕

〔芹圃的脸一下子没了血色儿。〕

那 老 大 （面对芹圃在冷笑）早就听说你最有骨头。一会儿岳飞吧，一会儿苏武吧……数你他妈么蛾子多！（一把撕下了芹圃身上的小褂儿，眼盯着芹圃的后脊梁，神色极其轻蔑）您可真能琢磨！就您还想当岳飞哪？岳飞后脊梁上扎的是什么字儿知道吗？精忠报国！这是您爸爸给您扎的吧？一个佐领，愣不知道岳母刺字是仨还是四个！就凭你们爷们儿这帮糊涂蛋，大清就非亡不可！

〔此时存翁走了过来，他倒背着双手，一脸的威严。〕

那 老 大 哟！存翁！（鼻子翘上挂着冷笑请了个安）

存 翁 （自尊心受到了极大的伤害，嘴皮子气得直哆嗦）我不知道岳飞后脊梁上的字儿是四个还是仨？我不知道岳飞后脊梁上的字儿是四个还是仨？小子！你看看！这是什么！（突然把身后的手举到了那老大的面前）

〔存翁手里抓着的是那个写有“国”字的“大口罩”。〕

那 老 大 （看了半天才琢磨过味儿来，“扑哧”乐了）嗨！好！你们爷们儿，真太有学问了！（接过那个“大口罩”）存翁，我混蛋！芹圃，我给您拴上！拴上！（走过去把“大口罩”给芹圃捆上了）

〔两名巡捕举着绳子向芹圃走了过来。〕

〔芹圃被押走了。〕

〔芹圃后脊梁上原有的那三个字“精忠报”和后捆上的“大口罩”搭配在了一起，它们在破碎的小褂儿和捆在身上的绳索的陪衬下，显示出了一种更加别致的味道。〕

〔堂屋内的关四爷突然抓起桌上的契据，无声地撕碎了。〕

关 四 爷 （眼里涌满泪水）存翁！关四跟您就剩了一句话：关四混蛋！（双手一抱拳）您可千万别往心里去！您老公母俩，多多保重！

〔灯暗。〕

第三场

时间 前场两日之后。早半天。

地点 恩海家中。

幕启

[恩家宽大的庭院里死静异常,一片肃杀之气。举家上下似乎已预感到了某种不祥。恩海的父亲则面对二门端坐在一把太师椅上。

叙述人 被朝廷与洋人共同通缉的凶犯恩海,在四处藏匿多日之后,在举家一片惊惧惶恐之中,突然在一个早上回来了……

[恩海无声地出现在庭院里。他衣冠不整,从神情上看极为疲惫。两只大沙眼由于多日食睡不宁,已旧病复发,眼角堆满了灰色的眼屎。

[所有人——包括恩海的妻妾、下人,一下子全部惊呆了。一个女人脱口惊呼出一个字“天!”尽管女人的声音十分轻细,却仍十分清晰。接着,女仆手中的瓷托盘啪地掉在了地上。

[全家上下呆呆地望着恩海,没有久别重逢的欣喜,只有恐惧与惶惑。很快,惊恐变成了嚤嚤啜泣,最终演变成了失声痛哭。

[唯有老爷子始终冷眼盯视着儿子,没动地方。父子二人心里都已十分明白——此番已是在劫难逃。

[一名家人眼盯着恩海,匆匆用袄袖子拂拭了一下另一张太师椅。

恩海 (眼睛往院内一扫,突然嗓音喑哑地喊了一嗓子)不许哭!

[他一反往日的粗暴,喊声并不大,但院内所有人的哭声立即止住了。他那张黄净的脸在早晨的阳光映衬下显得那样干净平静。

[这些天来,萦绕在恩海脑海里的问题只剩下了一个:生和死。在经受了极度痛苦之后,他像面壁十年的达摩一样,一夜之间突然成熟了起来……

[长时间沉默之后,父亲最先开了口。

父亲 我知道你快回来了……(声音在发抖)

[恩海没说话。

父亲 我找过文瑞,可……文瑞不见我……

[恩海仍是没说话。

父亲 (再也抑制不住情感,突然喊了起来)老大!你凶多吉少啊!(老泪夺眶而出)

[恩海的脑袋一下子耷拉了下来。

[一段时间之后,老人再次张开了嘴。

父亲 知子莫如父……你是个痛快人……

[恩海仍是没说话。

父亲 ……天还没亮,打五更天我就开始安排人剁馅。咱们北京人的老规矩,出门饺子进门面……

[恩海脸上的肌肉动了一下。

[此时,两名家人在恩海面前摆上了一张长桌。桌上两盘刚出锅的饺子。

父亲 我不光知道你快回来了,我还知道(声音突然提高了八度)文瑞就要来了……

[恰在此时，街门哗地推开了！文瑞出现在了院门口。

文瑞的嘴绷得像块铁。而最刺眼的是他腰里系着根孝带子。

父 亲 文瑞，(缓缓站起身，手指着孝带子)你这是？……

文 瑞 老爷子！我，(撩起孝带子突然放声喊道)我这是给恩海戴的孝啊！

[老爷子一下子跌坐在椅子上。

文 瑞 史书上说，文天祥被俘之后，文天祥的朋友王炎午写了一篇《生祭文丞相文》，祭文说，文丞相的一生，已忠孝节义具全，惟欠一死！朋友们将祭文印成揭贴，在元兵押解文天祥必经的码头酒肆四处张贴，促文天祥速死……(眼盯着手里的孝带子，突然哭喊道)文瑞这根孝带子，这是为恩海写的生祭文啊！（说着趋前两步，朝着老爷子轰然跪倒）

父 亲 (声音开始哆嗦)那么说，这点事儿，真就没改啦……

[文瑞头俯在地面上不再说话。

父 亲 杀洋人，那可是端王、是朝廷的主意……(见文瑞不说话，遂强使自己镇定下来，转对儿子)我刚才说“我知道你要回来了”……又说“文瑞要来了”……我还说“咱们北京人的规矩，出门饺子进门面”……其实，这都是我最不敢想、最怕出的事儿啊……知道我想说什么吗？(突然喊道)恩海！你是我儿子啊……

恩 海 (大叫了一声)爸……(扑通跪倒了！一段时间之后，抬起头)爸……(声音恢复了平静)宝华寺待不住了，好像有人把我给卖了……

父 亲 文瑞，非得逼恩海去自首吗？

[大院子里死一样地静。

文 瑞 (终于开口说话)恩海杀死的是德国公使，庆亲王说……

[此时，舞台前区那个特殊的平台缓缓升了起来，庆亲王出现在平台上。

文 瑞 庆王爷？

庆 亲 王 (神情沉重，语音暗哑)洋人什么都清楚，洋人逼我们去劝那个神机营章京去自首，洋人就是要逼朝廷把自己人送上刑场！……此番洋人断不会让步！他们以终止和谈来威胁……(脸转向恩海，眼里闪出冰冷威严的光)为大清去死，值！（脸转向文瑞）只有你，去劝那个章京自首……

文 瑞 (脱口而出)可是王爷，我跟恩家是生死之交啊！

庆 亲 王 朝廷知道你难。可是，(语气清晰地露出主子的霸气)大清更难……

[极度惶恐之中的恩海突然歇斯底里地喊了一嗓子。

恩 海 可是王爷，那个洋人他说过“应该把大清做成一根香肠，切成一箍箍一箍箍的，让他们几家分着吃喽！”他该杀呀……

庆 亲 王 (目光一下子变得十分可怕)放肆！

[庆亲王消失了。

文 瑞 克林德的夫人已经到北京了，她要亲赴刑场监刑。

[那个特殊的平台再次升了起来，一名衣冠楚楚的洋人军官出现了。洋人身边站着个身着黑纱的西洋女人。

军 官 (眼里闪烁着逼人的寒光)你们的政府通过一名妓女找到了瓦德西将军，动员将军去劝说克林德夫人，降低报复标准。我们知道，已经抓到的那些人都是假的！你们的王爷说的是对的，就是要羞辱你们的政府，就是要让你们的政府来逼迫凶手自首！凶手

曾经是你们的英雄!就是要让你们知道,你们的政府有多么不可靠!

[洋人军官与克林德夫人消失了。]

恩 海 可是,文大人,朝廷真就都听洋人的吗?

文 瑞 (语气突然变得十分冷漠)是!朝廷听洋人的!(突然,手往街门一指)看!

[话音未落,就见恩府的大门已轰然洞开。]

[只见四名王府的亲兵开道,几名旗兵抬着一块大匾出现在院门口!与上次所送的匾不同的是,这次的匾上没有覆盖着红绸,而是披挂着一片黑纱。另几名旗兵则手捧着托盘,盘上是排列整齐的银两——一切与上次的情景几乎如出一辙!只是簇拥在四周瞧热闹的“看客”比上次更多!]

[一名王府太监走到大匾前边,口中朗声唱道:“着神机营章京恩海接匾!”接着,奋力掀开了大匾上的黑纱。大匾上仍旧是岳飞后脊梁上那四个字——精忠报国!所不同的是:上回是蓝地金字,这回是黑地红字;上回是隶书,这回是楷书。]

[跪在地上的恩海抬起头,愤怒与失望使他的脸色煞白,大沙眼里涌出了泪水,嘴皮子开始哆嗦。]

恩 海 (喃喃着)朝廷……朝廷……(突然咬人似的喊了一嗓子)朝廷把我给卖啦!

[此时,很远很远的地方出现了一阵出殡的鼓乐。唢呐,鼓,镗……鼓乐飘飘渺渺。朝廷派来的人在鼓乐的伴随下无声地退去了。]

[舞台前区那个特殊平台再次升了起来。空荡的平台上,琦善像个幽灵似的站在一角。他眼盯着文瑞。他似乎只存在于文瑞个人的精神世界之中,与平台上所有其他人没有任何关系。]

恩 海 (一种更强烈的孤独感袭上心头,走回家门之前建立起来的那种视死如归的自信顷刻间倒塌了,他爬在地上像名弃儿似的茫然四顾着)朝廷这是不要我了……不要我了……可是街坊四邻呢?亲戚朋友们呢?

[恰在此时,在一片凄婉的钟磬鼓乐声中,又一支队伍涌进了街门。]

[走在最前边的是存翁。与存翁并肩而行的是芹圃等几名“竞选伙伴”。如今,他们已身陷囹圄——身上均已被五花大绑。那个一脸茶叶末儿的小个子、那个极瘦极高的大结巴、那位会打旋风脚的旗兵……所有人的眼中都燃烧着一种求生的焦渴。]

存 翁 (目光灼人又急迫)洋人说,只要把恩海交出来,芹圃他们这几个假凶犯就只罚个陪绑……文大人,是有这一说吧?

[一片死静之中,几名“竞选者”突然同时声嘶力竭地喊道:“文大人!让恩海去自首吧!”]

[接着,他们又同时把头转向了恩海,眼里闪着凶光,咬人似的喊道:“恩二爷!高高手儿!去投案吧!”]

[恰在此时,从街门外传来了一阵更嘈杂的声音,死刑犯们身后涌来了一支更大的队伍!他们是“死刑犯”们的家属。只见他们手中高擎着一把巨大的万民伞。]

[又是万民伞!这次的万民伞与《国事》中琦善、那老大送给占领军的万民伞如出一辙——一根碗口粗细的巨大的白蜡杆上撑起了一幅大红云缎的圆形伞盖,伞围子中间钉着五彩飘带,飘带上用毛笔写满了送伞者们的姓名……]

[而一些较大飘带上的题词则更加动人:“功在桑梓”“仁风远披”“忠义千秋”等等——把极端的残忍掩藏在冠冕堂皇身后,用一种十足的道貌岸然、一种对所谓道德理想的

无耻赞美，在逼恩海走上祭坛……

[围观的队伍如此浩大！对看客而言，眼睁睁地看着一大帮人逼一个人去死，其刺激性丝毫不亚于欣赏“砍头”和“女尸”。

[一切都是现实的，一切又都似乎是在梦中。所有人的目光都是冰冷可怕的，他们为了自家亲人的生命而决心牺牲恩海！只有老金掌柜与海顺二哥站在人群后边，目光中涌满同情与羞愧。

一位家属 (最先张开了口)恩二爷！搭把手儿吧！大伙儿给您送万民伞啦！

存翁 是啊！明儿我们给你修庙！修顶大个的庙！

另一家属 (冷酷地)人早晚不是个死吗？早死早托生！

满姑婆婆 (蛮横地)原本那个洋人就是你杀的！

[恩海陷入一种绝对的无助状态，孤独像只大手攥住了他的心。他跪伏在地上，抬起头，泪水使他那对大沙眼更模糊了。

恩海 (边茫然四顾边口里喃喃着)朝廷不要我了……(转过头望望存翁和存翁太太)亲戚朋友们也不要我了……

[音乐出现了。

恩海 谁都不要我了……谁也帮不了我……那么，家里人呢？(目光自然转向了父亲)

[父亲则痛苦地低下了头。

恩海 (浑身一激灵，打了个冷战。他站起身，眼睛在大院里巡视着)难道连家里人也不要我了吗？

[恩海的目光突然凝固了！

[此时，小恩海出现了！只见他一身短打扮，青布衣裤十分合体，紧身上衣的胸襟处一排白色的蜈蚣腿，裤脚则紧扎着腿带子。他的脚下一双靛鞋，一脸的肃杀之气。最令人惊讶的是他手里提着一把三尺长剑！

[刹那间院子里恢复了死一样的静。

小恩海 (大沙眼用力挤咕了几下子，张开了嘴)圣人有道：“知者不惑，仁者无忧，勇者无惧！”(咽了口唾沫)圣人有道：“志士仁人，无求生以害仁，有杀身以成仁！”(由于过于激动，声音有些嘶哑颤抖，但却朗朗激越)

[面对院里肃静的人群，小恩海的道白更加高亢雄壮。

小恩海 孟子曰：“生亦我所欲也，义亦我所欲也，二者不可得兼，舍生而取义者也！”(说到这里，他的情绪进入了高潮，他把孟子语录中最后一句，像咬人似的重复了一遍)“二者不可得兼，舍生而取义者也”！

[小恩海的大沙眼里涌出了泪水。

恩海 (惊呆了，望着儿子手中寒光闪闪的宝剑，自语道)看你这意思，你是打算杀了你爸爸啦？

小恩海 (发现父亲完全误解了自己的慷慨激昂。刹那间，他像演戏听见“倒好”一样，一下子变得兴味索然，手里的宝剑随之耷拉了下来。他把剑往地下一杵，像拄着根棍子似的，无限失望的)什么叫我杀了您呀？！(用力强调着)“生亦我所欲也，义亦我所欲也！二者不可得兼，舍生而取义者也！”懂不懂？义！懂不懂？仁义！仗义！义气！生，您横是懂吧？生就是活着！“二者不可得兼”就是“活着”跟“仗义”在胡同里碰上了，只许挑一样儿，您就得挑“义！”不能挑“活着”！懂不懂？

恩 海 (更加困惑)还是憋着弄死我呀!

小 恩 海 (顿时生起一种秀才遇到兵的无奈,越发失望)您呀,您怎这么不明白呀!(极力克制住烦躁)您别打岔!先听我说!我原本打算,跟您一块儿,到公使馆去自首,一块儿让洋人杀喽!一块儿!听明白没有?!岳飞岳云,风波亭!不就是爷儿俩一块儿让人给杀了吗?顶到昨儿夜里我一直就是这个主意!可临天亮我做了个梦,在梦里我跟爷爷把这段儿说了,您猜怎么着?爷爷眼珠子一瞪,告诉,你要真那么办,你可是混蛋!我混蛋?我凭什么混蛋?爷爷告诉,圣人有道:“治身莫先于孝,治国莫先于公。”我一琢磨,我还真是混蛋!我应该呀,先让您死。您一死,只要我披麻戴孝体体面面把您抬到坟地,我立马儿拿脑袋去撞您坟头那个碑!立马就撞!京戏有一出叫《李陵碑》!完全照他那个做派!撞死喽,我就算忠义两全!(说到激动处,手里挂着的宝剑再次提拉了起来,但失望也再次涌上心头)可是,就您刚才这一出!您呀,您可真不怎么样!您知道您什么毛病吗?您怕死!这么好的一件事儿,让您给弄成这样儿了。(仰天长叹道)我原本想的是那么好!只要咱们爷儿俩一死,所有的人就都会想到岳飞岳云那爷儿俩!一定还会有人送匾,一定!匾上四个大字:一门忠烈!(情绪再次激动起来,像个诗人似的展开了想象的翅膀)出殡的时候,把“一门忠烈”(手一指眼前的大匾)跟这块儿大匾,外加上王爷先前送的那块“精忠报国”,全抬上!拢共这是三块儿!(伸出三根哆嗦着的手指头)三块儿!出殡那天,让它六月三伏天儿满天的大雪!您的棺材头喽是一杆长枪,我的棺材头喽是一对儿大锤!出殡的队伍压地银山似的往城外头滚去。到那节骨眼儿,是个人都会小声哼哼《满江红》。

[音乐出现了。]

小 恩 海 用不了二年,皇上就得给咱们翻案!到那会儿,咱们这趟街就得改名!北京不是有祖家街、有遂安伯胡同吗?咱们这条胡同就叫忠烈巷!到那天,打这儿过的人,文官下轿武将下马!您说,这是多好的事儿啊!(孤独与失望再次涌上心头)可就您刚才这一出!啊?!(嘴角满是鄙夷与蔑视)我算是都他妈白想啦!不就是个死吗?(一咬牙一跺脚)岳飞怕死,岳云先上头喽给您开道儿去啦!(说到此处,小恩海举起手中的剑,狠狠地、但却十分潇洒地在脖子上抹了一下子)

[血“噗”地涌了出来。]

[小恩海倒下了。]

[满院的人同时惊呼:“小恩二爷!”]

[音乐突然呜咽了。]

叙 述 人 谁也不曾料到,小恩海会具有如此远大的抱负和如此刚烈的气节。在自己无限美好的理想被父亲的贪生怕死击得粉碎之后,他像年轻的哈姆雷特一样,一边诉说着自己的孤独,一边培养着自己的情绪。最后突然拔剑自刎了……小恩海是孤独的,但,并不是所有都不理解小恩海的孤独。看!(手往台侧一指)两挂牛车上装载着大小两具棺木。押车的老人是恩海的老泰山!大棺材头喽绑着岳飞那杆沥泉枪,小棺材头喽绑着岳云那对双锤……

[舞台上的死静之中,平台上的琦善突然张嘴说话了。]

琦 善 (眼盯着文瑞,声音并不大)你把恩海卖了!

文 瑞 不是我!是朝廷!

琦 善 (语气更加平和)眼前这一档子一档子的,都是你安排的。你找的庆亲王;你找的洋人

和公使夫人；你招呼的这大帮子人，让他们打着万民伞逼恩海去死……

[此时，钟磬鼓乐声中，那支送伞的队伍潮水似的向观众席扑了过来！

[不经意间文瑞已站在伞下最显赫的位置。一切与十数天前琦善给占领军送伞的情景几毫无二致，只不过带队的人换成了另一人。

[此刻，文瑞——这只新的带队“头羊”，颈下同样系着一枚“智识阶级”的徽章，正引领着身后温驯浩荡的“胡羊”队伍，走向他们的终点。

[此时我们发现，洋名士肖子虚不知何时已出现在平台上，站在了琦善身边。他袖着手，面无表情，始终一言未发。

[音乐大作。

[灯暗。

第四场

时间 1900年农历十一月初。早半天。

地点 内务府监押所；刑场。

幕启

[舞台左侧的光区里，芹圃盘腿坐在一片稻草之上，像个正在圆寂的老和尚。他身边的地上搁着个粗瓷碗，里边是吃剩下的半拉窝头。早晨的阳光照在他那写有“精忠报”字样的瘦骨嶙峋的后脊梁上。

[为了能让思绪清静下来，他把脑门子拧成个大疙瘩。但紧闭的双眼却无论如何不听话，老是在动！

叙述人 从被抓进去那天起，芹圃就在不断分析自己的案情。几天之后，他想到了出家。开始从最基本的东西——打坐练起……

芹圃 (最终把眼睁开了)妈的，连打坐都这么难！那个叫达摩的和尚，告诉面壁十年！谁看见了？谁看见了？甭说坐在山洞里，就是坐在戏园子里，十年不动地方也受不了……(他往四周看了看)不定得在这里头蹲多少天呢？还是得出家。(又把眼睛闭上了)

[此时，舞台深处突然传来了唰唰的脚步声。接着，一阵粗野的喊叫传了过来：“芹圃大爷！您大喜啦！官司今天结啦！”

[芹圃心一紧，脸色一下子变得煞白。

[喊声仍在继续：“瞧见了没？一斤清油大饼，一包酱肘子，这叫‘辞阳饭’！吃饱了喝足喽天一亮您就上路啦！”

[芹圃用力闭上了双眼。

[台左的光区逐渐暗了下去。

[舞台右侧出现了一束追光。追光里一名中年男子一身素白裤褂，背对观众站在那里。

叙述人 据京师五城公所衙役王大点《庚子日记》记载，1900年农历十一月十一日……一名旗人走进外国使馆，承认德国使臣确实是他打死的，遂在崇文门内枭首，其首级在崇文门楼示众。与此同时，处理了一批陪绑的犯人……而依惯例，一旦犯人被判成死缓而不是斩立决，家属就会拼命挤过人群，将一串山里红挂在犯人脖子上。

[此时,追光里的中年男子转回了头。我们看清了,他是恩海。只见他微皱双眉,双唇紧闭,神色平静安详。

[下雨了。细雨蒙蒙。

[时已隆冬,天气似乎并不很冷,天空飘洒着牛毛细雨。

[一支庞大的行刑行列正从观众席中经过。喊街的、鸣锣开道的、号炮声与囚车滚动的吱扭吱扭的响声汇成一股嘈杂的声响。

[围观的看客那么多!此前所有曾到恩家参与送匾者,包括昔日那批“竞选伙伴”及他们的家属,几无一例外,悉数到场。

[终于被从“陪绑”名单中剔除了出来,这令所有“竞选伙伴”和他们的家属长长地舒了口气——他们极怕暴政暴在自己头上,但却希望暴在他人头上,并以此为娱乐。所有看客,无一人悲伤、同情,更无一人祭奠。人们唯一关心的是“有女尸吗?”

[此时,随着幕外一阵吱扭吱扭的车响,一名京郊农民搀扶着个老太太出现在人群外——老太太是专门来看杀头的。

农 民 (样子十分憨厚)借光!让一让!让一让!借光!

老 太 太 (和善地冲大家打着招呼)远!搁黄村来的……儿子孝!四更天套车,赶着开城门进城……

[众人对老太太母子投过赞叹的目光。

[此时,舞台左侧的灯再次亮了起来。

[芹圃夹袍的上半截不知被谁拽到了腰部。于是,那瘦骨嶙峋的后脊梁,和上边的“精忠报”同时露出了一部分。更引人注目的是,芹圃脖子上挂上了一串山里红。

[此时幕外突然传来了满姑婆婆声嘶力竭的喊叫声:“芹圃!打听清楚了!就斩恩海一个人,咱们是陪绑!陪绑!”

[芹圃的眼睛睁开了,他看了看脖子上的山里红,轻轻晃了晃脑袋,发现自己确实不是在做梦!于是,脖子慢慢直了起来。

[没用太大的工夫,芹圃已从死亡的恐惧中彻底解脱了出来,心中的自负得到了修复。他梗着脖子,嘴角露出冷笑,鼻子随之僵了起来。

芹 圃 妈的!不是斩首吗?怎么又改主意啦?!(声音逐渐大了起来)怕你们这一套!告诉你!早预备好啦!送到北边,就学苏武;送到菜市口,我就是岳飞!(用力挣巴了一下脖子,肩上的小褂终于被抖落下来。于是,“精忠报”三个字大白于天下)

[突然,芹圃亮开嗓子唱了起来!

[居然也是《千忠戮》!

[文子臣诸名士在风雪中的潇洒身影在他眼前晃动着。

收拾起大地山河一担装,

四大皆空相……

历尽了渺渺程途……

[芹圃无师自通,唱腔高亢悲壮,使沉闷的行刑大典出现了第一个高潮……

[芹圃所在光区的灯暗了下去。

[这使得孤零零地站在那里的恩海显得更加孤独。

[此时,场灯大亮!舞台前侧那个特殊的平台升了起来。但这次平台上却是空荡荡的。一支人数众多的旁观队伍只存在于叙述人的叙述和观众的想象之中……

叙述人 平台上挤满了洋人。我们首先看到了一名满头白发的老牧师，老牧师微皱双眉神情忧伤。老牧师身边站着克林德夫人。夫人身着黑装，神色忧伤……洋人们把目光投向了恩海。一片短暂的死静之后，满头白发的老牧师开始鼓掌。工夫不大，看台上的洋人们跟着鼓起了掌……

[平台降了下去。]

叙述人 起风了。刽子手的刀扬起来了……恩海的头颅被挂在了崇文门门楼上。

[此时，空荡荡的大街上走来了一个男人，男人腰里扎着根孝带子。我们看清了，是文瑞。与此同时从舞台另一侧走来了另一名男人——那二爷，那二爷腰里同样扎着根孝带子。]

[那二爷身后跟着一名高大的汉子。汉子左手拎着个血迹斑斑的皮囊，右手攥着个酒壶。]

[文瑞面对观众席仰起了脑袋，望着门楼上那颗即将风干的人头，闭上了眼睛，开始轻声祷告。]

那二爷 (同样仰起脑袋)恩二爷！我是那二爷，那老二啊！（刹那间泪落如雨）恩二爷！记住吧！不论旗人还是汉人，读书人，好人少啊！……我今儿给你领来了个朋友，他姓陆，陆庭芝，也是咱们旗人……洋人规定，七天之后才能放下你的首级。所有缝首级入殓的事儿我都交给庭芝啦……交待完这点事儿，我就什么牵挂都没有了……

陆庭芝 (警觉地)那二爷，您要干嘛？您可不能胡琢磨！

[那老二已转身离去。]

[突然，那二爷站住了。]

那二爷 (嘴里嘟嘟囔囔)洋人凭什么打我个大嘴巴！啊？凭什么？（嘟嘟囔囔变成了慷慨激昂）睁开眼睛看看吧！这还像是个国家吗？

[此时，舞台深处突然传来了火车的嘶鸣！]

那二爷 (手向火车一指)火车都快开到皇上家的炕上去啦！（一头向飞驰的列车撞去）

[幕外的南板梅花调陡然出现了一个高腔。]

陆庭芝 (狂喊一声)那二爷——

[列车风驰电掣，从观众席中隆隆驶过。]

[舞台上的文瑞狠狠地闭上了眼睛。]

文瑞 恩海！（声音暗哑，似在喃喃自语）我知道，你冤……洋人、朝廷、那帮打伞的百姓，都在逼你死；就连你那儿子，拿把剑往脖子上一抹，瞅着轰轰烈烈漂漂亮亮，其实他也是在逼你死；朋友们也都往外卖你……可是，弄成这一步，不是哪一个人的事……我跟肖子虚他们不一样，他们做了亏心事，都不怕鬼叫门……我胆儿小……

[列车风驰电掣的隆隆巨响再次惊天动地。]

[文瑞打了个寒噤！]

[灯暗。]

第五场

时间 1900年冬。又是一个隆冬三九，晚半天。

地点 北京西城宝华寺。

幕启

[这是一个飘雪的黄昏。

[舞台深处隐隐约约传来了钟磬鼓乐之声。

[舞台上出现了我们久违了的宝华寺。本来就已十分破败的小庙,又经庚子年的兵火,变得更加凄楚与残破。山门、寺匾及庙墙上的“阿弥陀佛”四个大字均已一片斑驳。

[叙述人出现在舞台一侧。

叙述人 庚子年的亡国惨剧,令文子臣、曹甲三等名士更深切地感受到了世界的污浊。把“竹林三贤”凑足“七贤”的梦想,除了把文子臣自己的叔伯哥哥文大爷发展进来之外,始终仍是个梦想。而这个叔伯哥哥又是那么不理想。绝望之余,他们终于披起袈裟,遁入了空门。而情绪最激烈的文子臣,则决定用“指血”书写一部完整的《金刚经》,使自己油尽灯枯,提前走上西方正路。那名新成员文大爷则与文子臣相反,不仅丝毫不悲观厌世,反而决心要成为一名书法家……

[钟磬鼓乐之声变得越发清晰了。

幕 启 [小庙正殿内,五名和尚双手合十立在那里,正在念经。所有和尚均破衣拉撒一脸菜色,像一群要饭的。

[此前我们见过面的那位穷方丈仍站在供桌旁敲击着一只铜磬。

[大殿正中放着四只蒲团。昔日的“竹林三贤”——文子臣、曹甲三与“洋名士”肖子虚——分坐在三只蒲团上;新被接纳的“一贤”——文大爷则坐在另一只蒲团上。

[“三贤”中,文子臣的行头还算规矩,但灰色大领僧袍因多日未换洗,已显破旧;另两位名士的僧衣则十分马虎,简直就是两件肥大的灰褂子。他们不仅行头不讲究,扮相、做派也很不讲究,头发没剃,身边扔着空酒瓶子。

[天冷,所有人照例各自身披一床旧被货。

[行头做派最讲究的却是最迟来的“一贤”——文大爷!他僧衣光彩夺目,眉宇舒展明快,冷眼一瞅像个天真的大孩子。

[文子臣与文大爷确实“隔着教”!他双目微合,脑门子拧成个大疙瘩,像个即将圆寂的老和尚。他眼前摊放着那份“指血”书写的《金刚经》,五千余字的经文即将写就。营养不良加之流血不止,他的面色清瘦枯黄,似乎很快将踏上黄泉路。

[三位名士的老仆与家人,居然仍未被饿死!他们的神情似乎比主人更加厌烦!只不过他们厌烦的根源不是因为这个世界,而是因为自己的主人——主人是这个世界上最不着四六儿的混蛋!此刻他们僵着鼻子,双眼死死盯着主人那该洗的脖子。

[大殿内,随着铜磬的敲击,追光渐渐集中到文子臣与文大爷文祈两个人身上。

[最先吐露心曲的是文子臣。

文子臣 (眼皮耷拉着,余光向文祈轻蔑地一扫)就你?还想学书?手腕子长得跟酱肘子似的,别这儿招骂了!

文 祈 (对哥哥的蔑视浑然不觉)学,我就学草书,狂草!怀素不就出了家了吗?我也出家!怀素学书,种一万棵芭蕉树,劈下芭蕉叶来练字!你瞅着的,只要一开春,我就雇人来种芭蕉!非学怀素不可!

文子臣 (越发厌烦)装他妈什么孙子呀!怀素是因为家里穷,买不起纸!再者说了,京师,北

边！能种芭蕉吗？“桔生淮南则为桔，生于淮北则为枳”，真是混了蛋了……

文 祈 （似乎感悟到了文子臣的心曲，嘴角露出一丝冷笑）你不装孙子？！又写《金刚经》吧，又做笔冢吧。怀素有笔冢，可怀素的笔冢是练出来的！使坏了的笔，小山似的。你呢？挺新的笔就都扔出去凑了数儿……

[此时，随着文祈的牢骚，舞台前区的一束追光亮了。寺外的一个土坡上，一株古槐下被人新铲出了一块一丈见方的草皮，黑褐色的新土上堆起了一座笔冢。数百枝长短不一、粗细不一的旧毛笔架起了一座小山。

[看来，文子臣告别人世的决心已定，所有后事均已料理停当。

[大殿内，钟磬鼓乐更响了。

文 子 臣 哼！燕雀安知鸿鹄之志……

[此时，幕外突然飘来一阵喜庆的鼓乐！鼓乐越来越清晰，最终淹没了寺庙中的鼓乐。

[与此同时，一名清廷吏部官员走上舞台。官员身后，两名随员手捧着一套的朝服、顶戴。

吏 部 官 员 （朗声唱道）着光绪××年×科举人肖子虚听宣！

[盘坐在蒲团上的肖子虚似乎早有预感，眉梢轻轻跳动了一下。

[此时我们注意到，舞台前区的平台已经升起，洋名士肖子虚的两名“附体幽灵”——文瑞与琦善出现在平台一侧。

洋 名 士 （嘴角露出一丝不易察觉的冷笑，面对官员跪下身去）臣肖子虚在！

[两名“幽灵”惊讶地张大了嘴。

[在极短的时间内，我们仅能看到吏部官员的嘴在动，却听不到任何声音。

洋 名 士 （终于）臣肖子虚领旨！（开始起身）

[先是琦善疾行几步，接着文瑞紧随其后，边呼叫着“肖大人！”边各自架起肖子虚的一只胳膊。

[此时，此前一直用十分厌恶的目光盯着肖子虚后脖梗子的老家仆，转眼间变成了另一个人！他三步两步走了过去，十分不客气地扒拉开琦善和文瑞，用一种实足的主子腔调呵斥道：“走！起开！”接着伸手搀起了肖子虚的胳膊，同时用一种实足的主子目光斜了琦善一眼。

[奴才成了主子远比主子凶恶！琦善和文瑞倒吸了一口冷气。

[肖子虚丝毫没给“幽灵”们面子，扶着老仆的胳膊从地上爬了起来。

肖 子 虚 （脸对吏部官员手里的圣旨，像不经意间查问工资存折似的）我那上头写的是几品？

吏 部 官 员 回肖大人，三品！

[自《国事》开始以来，肖子虚在无数次露面之后，第一次开口说话。而出口就一扫名士的风流倜傥，瞬间变成了一名老辣的官僚。

肖 子 虚 （眼角掩饰着狡黠，多无奈似的叹了口气）唉，皇上有旨，没办法……（话锋一转）琦善先生讲的是对的！中国哪有什么隐士啊？都是他妈在装孙子！

琦 善 （心里一惊）肖大人！不、不、不……

肖 子 虚 历朝历代读书人无非两样：在朝，帮忙，当下三烂；主子瞧不上了，这才离开主子衙门，找个庙，像子虚这样，一忍。但！“身在山林，心存魏阙！”（手指敲着琦善的胳膊，十分亲切地）装孙子！都是装孙子！

[琦善身上的冷汗下来了。

肖子虚 (话锋又一转)文大人说的也是对的,韩愈好作“策论”。真是“策论”吗?装孙子!舞文弄墨,危言耸听,表面是做翻案文章,但断不迈出皇上那圈儿!干嘛呢?卖乖哪!无非是让皇上多瞧他两眼!(手指又亲切地敲敲文瑞的胳膊)装孙子!装孙子!当隐士?这是买卖!是往里投钱呢!

文瑞 肖大人……

肖子虚 我在这破庙里,(手往四下里一划拉)吃块凉窝头,偏使刀子、叉子;有棉袄不穿,非得披着床被货……这都是肖子虚的“策论”,是给别人瞧的!(话锋一转)文大人说肖子虚的策论是用人血写的,无非是说我卖了恩海!(多无奈似的)佛门净土!恩二爷手上有人血!怎么办?没办法。再者说,恩海归案,(眼睛突然像刀子似的盯向文瑞)这是咱们俩的功劳。我把恩海从庙里吓跑了,文大人是做了个局,把恩海搁进去了……

文瑞 (面对肖子虚的小人得势,骨子里并没放弃对对方的小视)肖大人!肖大人!

肖子虚 说恩海这点事儿也算一本“策论”,言重了。(轻蔑地)恩海就是张名片儿,无非是让洋人看出咱们够朋友。实际打的谱是让洋人跟庆亲王递个话儿,说有个叫肖子虚的,那小子好像有两下子……这是拐了这么个弯儿……(多感慨似的)都在做策论!都在做策论……(脸对着文瑞,像多知心似的)实话说,我比您难!(手一指自己,又一指琦善)我们是汉人!入同文馆学外国话,你们满人去吗?没人儿去?我去!学洋鬼子的话,中国人往后脊梁上啐唾沫!为这点事儿,我的两个老姐姐至今没嫁出去,老在家里了……(突然感到一种黯然神伤)

[吏部来的随员开始服侍肖子虚穿官服。]

肖子虚 (轻蔑地盯着文子臣,手往庙里又一划拉)跟这帮东西搅在一块儿!要饭的似的,一说好几年!容易吗?(突然一脸正色)每挪一小步我都得精心算计!我得挑个最好的节骨眼儿,碰上最合适的价码儿,才把自个儿卖出去!

[此时,肖子虚的官服已穿就。]

[肖子虚的顶戴赫然扑入文瑞与琦善的眼帘——天!亮蓝顶子!正三品!]

琦善 (骨头立刻酥软下来)肖大人!(十分周到地请了个安)

文瑞 (随之)肖大人!

肖子虚 唉!我是小人得势啊!过不了一年半载,备不住风水就又转回来啦……(转对吏部来的人一甩袖子)备轿!(向台下走去)

[文瑞与琦善的双眼,像两把刀子。]

[喜庆的鼓乐逐渐远去了。]

[宝华寺内,钟磬鼓乐与和尚们诵经的声音渐渐凸现出来。]

[端坐在蒲团上始终神情平静的文子臣再次张开了嘴。]

文子臣 (口中吟诵的《金刚经》渐渐清晰)

须菩提,若有人言,

如来若来若去若坐若卧,

是不解我所说的义。

何以故?如来者无所从来,一无所去,

故名如来……

[接着,再次刺破中指。]

[血写的经卷上留下了《金刚经》全部经文中的最后几句话。]

文 子 臣 (口中轻诵着)

一切世间天人阿修罗，
闻佛所说，皆大欢喜，
信受奉行……

[血书的《金刚般若波罗蜜经》合上了。]

文 子 臣 (声音已有几分暗哑)经，写完了；笔冢，修起来了……经文和笔冢就是文子臣的《广陵散》！……(略停顿了一下)笔冢下葬封土的时候应该烧点纸，(声音陡然微微提高)就用南纸铺那些订单吧……(突然，他睁开了眼，轻声唤道)甲三兄！子臣想唱啊！（说着在众人的搀扶下站起了身）

[曹甲三随之站起身。]

[像我们第一次光顾宝华寺时一样，名士们的身上仍旧披着旧被货。]

曹 甲 三 子臣兄！唱！敞开儿唱！

[此时，就见文子臣眼里闪出一道灼人的光，他眼前仿佛出现了建文帝！只见他一抖肩膀上的破被货，放开嗓子唱了起来：

收拾起大地山河一担装；
四大皆空相……

[啊！又是昆曲《千忠戮》！]

[已经走近生命终点的文子臣，嗓音沙哑却有一种巨大的震撼力。]

[曹甲三的灵魂开始颤抖，他再也不能自制，迅速投入演唱：

历尽了渺渺程途、漠漠平林、叠叠高山、滚滚长江……

[残存的“竹林二贤”，两位孤独的艺术家的，身上披着被货，眼里涌动着激动的泪花，走出大殿，走进漫天飞雪之中。他们的慷慨悲歌在天地宇宙间回荡着：

但见那寒云残雾和愁织，
受不尽苦雨凄风带怨长……

[名士消失了。]

[面对眼前这一切，名士的老仆们丝毫没被唤起一丝的同情与敬畏。]

老 仆 甲 (冷冷地盯视着正在消失的主人的后脊梁，十分厌烦地诅咒着)唱！唱！望乡台上打莲花落——不知死的鬼！

老 仆 乙 (困惑地)这俩东西！信的这叫他妈什么教啊？洋人的教，有临终大赦，是人没咽气就先上坟烧纸；这帮傻小子的教，是人没咽气儿就先自个儿奔了坟地……

[起风了。]

[古槐树下，文子臣的笔冢即将焚化。]

[宝华寺方丈在笔冢前点燃了烧纸。]

[一切都是严格遵照文子臣的遗嘱办理的——纸钱用的是各家南纸铺的订单。燃烧的订单在风中飘滚着。]

[空荡荡的大殿内，钟磬鼓乐仍在敲击。]

[血写的经书平放在书案上。北风吹动着经卷，血红色的经文在风中翻动着。]

[寺外的土坡上，文大爷倒背着双手站在那里。他眼盯着面前的野地，似乎在谋划着什么。]

叙 述 人 文大爷对眼前这一切似乎无动于衷。他始终沉浸在自己的艺术思维中，心里固执地

谋划着开春栽种芭蕉树的计划。

文 大 爷 (声音既坚定又清晰)开春,种一万棵芭蕉树!学草书!狂草!

[灯暗。]

第六场

时间 1901年春末。早半天。

地点 仄韵楼票房。

幕启

[先是舞台深处飘来了一阵京胡,接着舞台前区的灯亮了,存翁出现在舞台一侧。

[与上次我们见到他时相比,他已瘦得不成样子,几乎变了一个人。而且头发脱落了许多,小辫儿跟静翁似的也已变成一根干豆角。更主要的是,他添了个喘的毛病,喘得十分厉害。

[此时,静翁出现在舞台另一侧。

存 翁 (先是眯缝起眼睛,很快,神情变得十分激动,嘴皮子开始哆嗦)静翁!老哥哥哎!可想死我喽……(说着扶着墙根儿喘了起来)

静 翁 (同样十分激动地)存翁!

[存翁静翁迅速走到一处,两人同时掏出手绢,擦拭着眼泪。

静 翁 (上下打量着存翁)存翁!您,您怎么这样了?都脱了人形啦!

存 翁 (始终没间断喘息,吃力地伸出两个手指头)二十斤!我抽了二十斤肉!庚子年,报国寺,洋人一顿大嘴巴,咱们哥们儿,受过这个吗?啊?!受过这个吗?一股火儿,嗓子塌了中,我呀,原本就没打算再活下去……

静 翁 可不能那么说!

存 翁 装裹我都预备好啦。我不要紧,不要紧!可捧我的那帮朋友,挤破了门槛子!说啦,“存翁,就凭您那条嗓子,全北京城,老生,(伸出大拇指)您可是这个!”

静 翁 是啊!

存 翁 这么着,冲大伙儿的面子,活!见天见,起五更奔护城河喊嗓子。您还别说,嗓子还真回来了!可是,静翁,兄弟大病一场啊!阎王爷瞅我不算忒不顺眼,让我还了阳。可是,(提拉着肥大的裤腿儿)您看看!您看看!我还有个人样儿吗?瘦成刀螂了!套裤穿在身上逛来逛去,像他妈没长屁股。我琢磨好些日子了,腿脚这么利索了,唱武松合适。(突然十分认真地)您看,我改武生怎么样?

静 翁 改武生?(晃了晃脑袋,十分内行地)那,可不是说改就改的事儿。撕腿、劈叉、拉山膀,五十多的人了,说话都打晃儿,武生?够呛……

存 翁 (十分认真地)不好改了吧?啊?我也有些含糊……(十分沮丧地)不行我就还是老生吧。关键是喘!平地儿还凑合,真要是上几节楼梯,好!拉风箱似的,俩手按着桌子角儿,且得喘一阵子呢……可是啊,您还别说,只要是喘痛快喽,一张嘴,就是碰头好儿!(说到此处来了精神)静翁,跟我去听听吧!今儿我的《南屏山》,我来诸葛亮!

[此时,舞台深处传来了一阵响亮的锣鼓。接着,天幕上出现了仄韵楼票社的一角。小楼的楼檐悬挂着一只巨大的葫芦,下系一红布流苏。无论从葫芦幌子还是从别人

赠送的牌匾——诸如“妙手回春”、“华佗再世”……上看，楼主人都应是一位悬壶济世的名医。

[锣鼓过后，楼上传来了京胡演奏的声音。

存 翁 (十分打怵地望了望仄韵楼)十好几级台阶儿，够我一呛……

[两人消失在舞台一侧。

[场灯亮了。

[舞台已是仄韵楼楼上。正厅上首端挂着“仄韵楼票社”和“命在京腔”两块大匾。文场、武场、乐队的人在天幕前坐成两小排。一堂全套的京剧锣鼓家伙正如火如荼地敲打着。

[此时，鼓佬最先发现了从乐池里——应该是仄韵楼的楼梯口——出现的那个白花花的大脑袋！立刻喊道：“存翁！”转对众人叫道：“诸位！存翁！”

[所有人同时停住家伙，把目光转向楼梯口。

[鼓佬疾步迎了上去，其他人同时迎了过去。此时，终于爬上楼来的存翁几乎已喘成了一个蛋。静翁也随之爬了上来。

[大伙儿慌忙扑向存翁。

鼓 佬 (突然高喊一声)都别动他！千万别动！给他个桌子角儿！

[人群慌忙闪开了一道缝儿，鼓佬小心地搀着存翁一只手，把他领到一张八仙桌边。

[存翁像落水者发现了救生船似的，一把抓住了八仙桌。接着，像讲堂上的教授似的双手按住桌子角儿，痛痛快快地喘了起来。这种喘法十分罕见，那是一种全身运动！只见他整个上身像个破风箱似的大幅度上下摆动着。而伴随着身体的起伏，口腔里不断发出呕呕的喘息声，喘息声中又夹杂着啞啞的杂音，像一只在捆绑中挣扎的小牛犊子在哞哞吼叫。

[整个仄韵楼一片死静，这反而衬托得存翁的吼叫越发惊天动地。

鼓 佬 (十分有经验地)千万别碰他！叫他踏踏实实地喘！你这会儿一碰他，把他那点喘憋回去，非憋出大毛病来不可！（转对诸人）你们几个，该干什么干什么，存翁那么好脸儿的主，越围着他，他心里越起急……

[存翁一边山呼海啸地喘着，一边用感激的目光望了望鼓佬。

鼓 佬 (十分体贴地)存翁，踏踏实实地喘咱们的！您呀！您一丁点儿的急都甬着！什么时候说咱们喘利索、喘匀实喽，喘得一点儿杂音儿都没有喽，我再安排您唱！今儿一准儿叫您唱痛快喽！先是《斩黄袍》！您的赵匡胤！唱完《斩黄袍》，（见存翁伸出手想说话，慌忙按住存翁的手）明白！明白！唱完《斩黄袍》，接着是《武家坡》！《武家坡》！

[存翁望着鼓佬，对对方的理解无限感激。

[鼓佬则伸手抹了一把脑门子上吓出的汗。

[一段时间之后，奇迹出现了！存翁山摇地动的喘息终于告一段落，口中的呼哧声已变成轻微的啞啞声，脸上出现了血色，脑门子上细密的汗珠凉了下來。两只撑在八仙桌上的手随之松弛了下来，抬手抹了抹脑门子上的冷汗。

鼓 佬 (声音发颤，十分激动地)怎么着？过去了？（不待存翁作出反应，十分肯定地）过去啦！

存 翁 (轻轻点了点头)过去了。

[所有围观的人都长长地舒了口气。

一名琴师 老爷子,您可真把大伙儿吓死了!

存 翁 (为自己的窘态开脱着)要不是换季儿,不至于这样……话说回来了,岁数也不饶人!头些年,甬多喽,往前挪二十年,就凭我那个身板儿,洋人想进北京城?哼!

众 人 (极不负责地随声附和着)那是!

鼓 佬 (端过来一把椅子)您这会儿能唱吗?先坐会儿?喘口气儿。

存 翁 (声音不大,但十分肯定)不!还是先唱!

鼓 佬 (惊讶地张大了嘴,旋即向琴师们一扬下巴颏)都听见了吧?!(说着坐到了鼓前)

鼓 佬 (眼盯着存翁)《甘露寺》?

存 翁 (身体稍晃了晃,但很快站定了,嘴里十分清晰地蹦出三个字)《武家坡》!

[鼓佬心里涌起一股激动,举起了鼓槌子,单皮随之发出清脆的响声。

[京胡、月琴、三弦随之奏响了。

存 翁 (轻轻嗽了嗽嗓子,随着胡琴的过门一过,张开了嘴)

一马离了——

西凉界——

[一句导板清脆高亢,整个票房几乎所有的人齐声喊了一嗓子:“好!”

存 翁 (内心涌起一股无边的自豪与亢奋,随着乐队进入了原板)

不由人一阵阵泪洒胸怀——

青是山绿是水,花花世界——

薛平贵好一似孤雁归来……

[存翁超水平的演唱令人们如醉如痴,琴声与叫好声变得越发热烈。只有静翁似乎还保留着少许冷静,他静坐在人群中的椅子上,望着场中央那个瘦得小鸡子似的身影,目光中充满忧虑。

静 翁 (自言自语道)兄弟,咱们这不是回光返照吧?

存 翁 (完全燃烧在艺术家的精神境界里,他脚下站成个丁字步,双手抱着拳)

老王允在朝中官居太宰,

他把我贫苦人哪放在胸怀……

[突然,存翁的身子晃了一下,接着舞台上所有的声音一下子全都消失了,存翁一下子跌倒了下去!

[静翁呼地站起身,抢地呼天地喊了一声:“存翁——”

[此时观众发现,尽管舞台上的鼓佬与琴师们仍在奋力演奏,但整个世界却是一片死静。接着,舞台变得一片漆黑,只有一束光打在“命在京腔”那块大匾上。渐渐地,一缕梦幻般的音乐隐隐约约、叮叮咚咚地飘了过来。

[存翁已处于弥留之际。

[死静异常的剧场里,先是存翁的声音出现了。声音微弱但却十分清晰:“静翁,上这么个小破楼来走票,说起来呀,寒碜!知道我一辈子想干什么吗?我想办自个儿的票社,办那种规规矩矩、四九城找不到第二份的票社……像明家花园那样的票社……”

[接着,舞台开始旋转。

[叙述人的画外音:这次,存翁心目中的理想终于化作了现实……

[存翁家的街门口。大门油饰一新,鞭炮齐鸣。在衣冠楚楚的芹圃的指挥下,几名家

人正在把巨大的“迎春票社”的大匾挂上门楣。

[走票的朋友们络绎不绝向票房涌来。

[舞台仍在旋转。

[巨大的花园内，正厅里一边摆着两张“油桌”。桌前挂着红缎子绣花桌围，桌子左右角各摆放着一盏四方形桌灯，灯架子上雕满了戏里的人物：《凤仪亭》、《挑滑车》、《斩黄袍》……灯罩用的都是绢纱！那种纱是那么薄，在灯光的照耀下，像蝴蝶翅膀。两座灯架中间一块象牙的水牌，水牌上写着当天演唱的戏目。

[冥冥之中，鼓佬手里的鼓健子举起来了！一阵紧密的锣鼓过后，存翁登场了！遵照朋友们的劝告，存翁已真的改唱武生！今天的戏码是《狮子楼》，存翁当然是武松！已经瘦下来的存翁显得那么干净利索。只见“武松”身穿黑褶子衣，头戴软罗帽，紧身黑衣的胸口和胳膊上一排蜈蚣腿状的白祥。

[存翁登台一个亮相！台下哗地就是个碰头好！叫好声几乎把顶棚掀掉了。

[接着，就见一大群票友簇拥着一块大匾走上舞台。匾上三个巨大的草体字凤舞龙飞——活武松。

[存翁的脸笑得像一朵五月的山茶，他连连谦恭地推让着。

[掌声、鲜花、牌匾……潮水似的拥上了舞台。

[此时，舞台再次沉静了下去，那股叮叮咚咚的音乐又出现了。接着，冥冥之中存翁略带嘶哑的嗓音又出现了：“静翁，我不光想办票社，我想成角儿！梨园行不是有个‘同光十三绝’吗？我想把它变成‘同光十四绝’……”

[存翁话音刚落，就见舞台上突然出现了一排龙套，他们每人手举着一块真人大小的竖匾鱼贯走上舞台。竖匾一共十三张，十三张竖匾组成了沈容圃先生画的《同光十三绝》：老旦郝兰田、老生芦胜奎、花旦梅巧玲、小花脸刘赶三……舞台上的“武松”——存翁的眼里哗地涌满泪水。

[在喜庆的鼓乐声中，“同光十三绝”突然左右分成了两扇燕翅儿，中间空出一个很大的缝子，“十三绝”们同时把目光转向了中间空出来的那块地方——真正的“角儿”出现了！缝隙中间突然出现了一块新牌子，新牌上举的是一名武生，人们一眼便认出，那是“活武松”存翁！

[“同光十三绝”终于变成了“十四绝”，存翁的舞台艺术由此攀上了一生的顶峰……

[存翁几乎不敢相信，他的眼睛模糊了。突然，“十四绝”的后边出现了一个洋人！仿佛正是报国寺出现过的德国军官。只见他手里拿着只鞋底子！鞋底子狠狠地掴在了“武松”的脸上。“武松”脑袋上的罗帽被打歪了。

[接着，洋人消失了。

[整个票房变得死一般地静。

[此刻，存翁的梦境进入了最悲壮的一幕：青衣皂裤的“武松”光着脑袋，手里提拉着一根麻绳子。他把麻绳的一头向台口一个横杆甩了过去，嘴里似乎在嘟囔着什么。

[“武松”的手捶打着胸口，痛心疾首地：“同光十四绝！可是，一个洋人，他打了我个大嘴巴！还能活下去吗？不能活下去了……”

[此时，一个戏迷声嘶力竭地喊了一嗓子：“存翁！您要那么办，我们可怎么活呀！”说着扑通跪在了院子里。

[众多戏迷如丧考妣，凄楚地喊叫道：“存翁，您是角儿啊！有了您，同光十三绝才凑成

十四绝,缺了您,这把牌就没法耍啦!”说着轰然跪倒。

[“武松”眨巴着眼睛里的眊目糊,既感到欣慰,又感到几许孤单,他仰天长叹道:“哎!为了大家伙儿,我还得活下去呀!”]

[此时,金万昌的《红楼》突然从九天之外飘了过来:

呼啦啦似大厦倾,

昏惨惨似灯将尽……

[恰在此时,舞台上的一切都消失了。

[灯光重新照亮了仄韵楼。

[存翁的朋友们围了上去,他们齐声喊叫着:“存翁!存翁!”]

[存翁的梦结束了,他的双目终于合上了。

鼓佬 (在一片死寂之中,突然十分动情却又十分不着四六地喊了一嗓子)一个票友,死在了舞台上,造化啊!

[静翁狂喊一声:“存翁!”扑了上去。他双手扶住了存翁的胸口,刚想哭喊,突然在存翁胸前摸着个硬东西!打开一看,一只鞋底子!

静翁 (自语道)鞋底子?(迅速明白了过来)这是从那老大手里要来的那只鞋底子!兄弟!还没忘了那顿嘴巴呀……(哭了)

叙述人 在大清朝行将就木的时代里,酷爱京戏的存翁最终死在了舞台上,从而实践了自己献身艺术的理想。他身上揣着那只鞋底子,足见“面子”确实是中国人的精神纲领……遗憾的是,一代名票的夭折并没使“追星族们”寻死觅活,仄韵楼中京胡、锣鼓依旧,足见艺术家注定是孤独的……

[京胡与锣鼓仍旧在急急敲击。

叙述人 (手往侧幕一指)看!那支小小的送殡队伍多么寒酸。芹圃身着重孝,一脸颓丧。满姑婆婆则盘腿坐在牛车上,她两腮的毒气肉袋更加阴郁地下垂着。牛车正在走向京郊的地平线,走进夕阳……

[突然,坐在牛车上的存翁太太抢地呼天地哭了起来!紧接着,从幕外传来了几十位老太太的集体哭唱!这惊天动地的哭声从现在开始,再不会中断。直至全剧高潮,几十名老太太最终走上舞台,用哭声谱写出她们一生中最辉煌同时也是最无奈、最无价值的一组乐章。

[灯暗。

第七场

时间 1901年夏末。《辛丑条约》签定后不久。早半天。

地点 天坛祈谷门(今西门)外。

幕启

[一夜细雨,空气中飘动着凉爽与潮湿。

[舞台正中,是天坛祈谷门。坛门高大巍峨。一夜风雨将朱红色的坛墙浸润成暗红色。坛门顶端,历经战火蹂躏已残破不全。整组坛门本应是一大两小三个券门,而英军为了便于车马出入,将坛墙扒开个大口子,于是,坛门受到株连——仅剩下了一大一小。

[坛门一侧，一名印度籍的英军士兵，头裹红布持枪而立。他身边的墙上挂着联军英军司令部的大牌子。

[透过坛门极目远望，天幕上，祈年殿蓝琉璃瓦的三重檐殿顶和巨大的金黄色塔尖在阳光下闪耀着明亮的光泽。

[祈谷门外——舞台右侧是一个简易的临时拍卖场。所有“合法抢劫物”诸如丝绸、青铜器、珠宝玉器，均可在此公开拍卖。一个高不盈尺、两平米见方的矮平台是拍卖师的位置。拍卖师由通晓汉语的洋人轮流作值。令人没有想到的是，今天当值的居然是我们久违了的，在《家事》中见过的牛牧师。一年多不见，他明显比过去胖了。为了演戏方便，平台及拍卖师均面对侧幕，所有竞拍者——大都为英、美、法、德、日官员和传教士，及少数发了国难财的中国人——均隐在侧幕条后，观众看不到。

[而更加引人注意的是，正直的金牧师远远地站在人群外边，他的满头银发在微风中飘动着。历经庚子战乱，老牧师的灵魂受到了刺激，一夜间似乎老了十岁。他神色凝重，微皱双眉，默默地站在那里，静观西方人对这个被占领民族肆意的宰割。

[舞台左侧，最引人注目的是一处南板梅花调——梅花大鼓的场子。一块水牌，上书：“化古板为神奇，南城金万昌”。水牌正中，两个大字“红楼”。一排听书的茶客背对观众坐在长凳上。

[紧邻书场，面对观众一个卦摊。

[从舞台深处传来了大锯伐木及古树轰然倒地时的巨响。

[眼前，十分清晰的是梅花大鼓的演唱！曲调缓慢舒徐，如怨如诉。加之鼓师嗓音沙哑，更平添一种苍凉凄恻之感。

茶客甲（噪音影响了听书）这是什么响动？这么轰轰隆隆的？

茶客乙 您是说天坛里头？伐树呢！（十分感慨地）几百年的侧柏、桧柏……服了软了还这么不依不饶地，由着性儿地祸害……

茶客甲（越发烦躁地）我还听不出是伐树！我是说那轰轰隆隆闷声闷气的响动！

茶客乙 噢！那是磨面机！神乐署侧殿安上了大号磨面机，洋兵不吃老米……

[此时，一阵更加巨大的轰轰隆隆的响声伴着机车的长鸣淹没了所有声音，铺天盖地而来！

茶客甲（忧郁地望着侧幕，自语道）永定门，扒个大口子；坛墙，扒个大口子。您哪么拐个直溜弯儿呢！不！火车打马家堡过来，生穿过城墙一直杵到天坛里头……有多少东西抗得住这么没黑日带白日的拉呀！

茶客乙 唉！就差往锅里撒尿啦！（突然抬起头）那是什么？那么晃眼？

[此时，从茶客们的身后——观众席中似乎有成串的骡车在经过，驭手的吆喝声、鞭声，牲口打响鼻儿的嘟噜声传了过来。

茶客甲（自言自语道）都是黄缎子！铺的、垫的，黄毡子……（惊讶地）全是大内里的东西！拿这当铺盖呀？

[梅花大鼓更加苍凉：

呼喇喇似大厦倾，

昏惨惨似灯将尽……

[此时“当”的一声脆响，压倒了台上所有的声音。

[舞台右侧，例行的拍卖会开始了。两名英国军官小心翼翼地抬着个木架子走上拍卖

台。架上悬挂着一只七八寸高的金光灿灿的编钟。牛牧师手里拿一根尺许长短的紫檀如意,走上拍卖台。

[编钟的精美引来了竞拍者的一片惊叫。

牛 牧 师 (面对侧幕)诸位! 请安静! 女士们, 先生们, 请安静! 这件编钟是十五世纪的作品, 当时统治中国的是明朝的永乐皇帝。请看! 它满身遍布鎏金, 它的钟钮由三座山脉组成, 象征着江山社稷至高无上。更精美的是钟身上这两条龙! 它的头发披在身后, 遍身鳞甲……既生动又神秘莫测。所有参加竞拍者都将是幸运的, 因为只有皇帝的祭天庆典之中, 少数王公大臣才听到过它敲击的音响, 那声音一定美妙绝伦……(手中的如意随之轻轻地敲击了一下)

[悠扬的铜钟声中, 侧幕人群里一声粗野的吼叫: “我出一千镑!”

牛 牧 师 (脸上泛起兴奋的红光)作为编钟的主人, 道格拉斯少校有个建议: 把编钟作为今天拍卖会的最后一件拍品。用中国人的话说, 它是压轴戏。在此之前, 它和我手中这支紫檀如意将作为拍卖师手中的拍卖槌。现在, 开始拍卖第一件拍品……

[两名英军军官抬着一匹六七十公分高的唐三彩骆驼, 走上拍卖台。竞拍者惊呼着: “唐三彩! 唐三彩!”

牛 牧 师 女士们, 先生们! 这就是赫赫有名的唐三彩! 请看, 骆驼身上坐着四名乐师。精妙之处在于, 乐师中有两位是西方人! 请看! 他们的眼窝深深地凹了下去, 鼻子高高隆起。这是这个民族最强盛时期的作品, 现在, 那个时代已成为永远的过去。女士们, 先生们! 把中国人历史上最强大的那一段带回西方吧!

[竞拍者粗野的吼叫声从台侧传了过来: “四百镑!” “五百镑!” “六百镑!” “八百镑!”

牛 牧 师 八百镑! 八百镑有啦! 八百镑! 八百镑!

[台侧一个更加粗野的声音: “一千镑!”

牛 牧 师 一千镑! 一千镑有啦! 一千镑! (追向台侧, 消失在侧幕条中, 但启发加价的喊声仍十分清晰)一千镑还有哪位? 还有哪位?

[此时, 舞台左侧的梅花大鼓更加忧伤与孤独。

[此后, 直至全剧结束, 梅花大鼓与拍卖会编钟的敲击声将此起彼伏, 时强时弱, 但却始终不间断地在剧场中回荡着。

[此时, 画外音出现了! 画外音从天坛祈谷门高大的门阙之中飘了出来。

叙述人的画外音 一九〇一年夏历九月初七。清政府与西方列强签定了《辛丑条约》。根据条约惩办战争祸首的规定, 政府先后处决了数批王公大臣及各地官员……

[此时, 一支行刑的队伍仿佛正从观众席中通过: 喊街的、鸣锣开道的、号炮声, 与囚车滚动的吱扭吱扭响声汇成一股嘈杂的声响。茶客们不约而同地扭过了脑袋。

茶 客 甲 (眯缝着眼, 望着远方)那是什么呀? 呼噜呼噜地? 人挤人, 挤成疙瘩?

茶 客 乙 许是奔菜市口吧? (肯定地)行刑的!

茶 客 丙 (扔嘴里个瓜子儿)看这么些回, 也就正月那拨有点意思。那排场! 满街筒子的人! 光洋人就站了小半条街!

茶 客 乙 (颇为不服气地)那拨杀的是谁呀? 头牌是启秀! 礼部尚书! 底包都没小于三品、四品的! 噢, 不分大小一个待承?! 照您那么说, 什么事都没规矩啦!

茶 客 丙 (并不反驳, 眼望着囚车队)有头有脸儿的都拾掇完了, 底下净剩龙套啦! 就这, 还老有洋人跟着照相!

茶客乙 (有杠就抬)洋人见过什么?!要说处决犯人,还得说咱们中国!喊街的、开道的、监斩的、大轮子囚车……好歹是那么个意思!同是一个死罪,行刑的招数能弄出多少样儿来!赐帛、杖毙、斩监候、斩立决、凌迟……唱戏还分西皮、二黄呢!洋人?上去“梆”就是一枪!看什么呀?没得看!

茶客甲 两位哥哥!说点正经的好不好?

茶客乙、茶客丙 (同时)听书!(重新转回身听他们的书)

[拍卖场的编钟又敲击了一下——又一件拍品落了槌。

[而梅花大鼓的演唱越发悲怆苍凉。大鼓似乎总在强调那句唱词:

呼喇喇似大厦倾,

昏惨惨似灯将尽。

[一片宁静之中,茶座最边侧,一位一直背对观众的老人突然缓缓站了起来,正在目送远去的囚车。我们看清了,是便宜坊的老金掌柜!一年多不见,老人已明显衰老。

[囚车远去了。

老金掌柜 (走到算卦的摊前)先生!您是有学问的人。我想跟您打听点事儿,有没有当老的给儿子穿孝的?……

算卦的 老爷子,您急糊涂了吧?孝子孝子嘛!都是儿子给老的披麻戴孝,没听说老的……

老金掌柜 (始终没听算卦的在说什么)我儿子死啦!死快一年啦!我儿子死得冤!小松树似的个儿子……

[周围的人仍在喝茶听大鼓。

算卦的 老爷子,我看您在这儿转悠好几天了,您可得往宽了想……

老金掌柜 我,我金庆三,我是便宜坊的老掌柜!老话说,男人走背字儿,大不了三档子事:少年丧父;中年丧妻;老年丧子。可是我,三件事都摊上了……(老泪纵横)我儿子金满囤,他让人杀啦!我想哭,想给他烧点纸,想给我儿子披麻戴孝,可咱们北京人没这个规矩。我这心里头搁不下呀……

算卦的 大叔!大叔!您坐这儿,不光咱们北京没这规矩,哪儿都没这规矩……

[此时,道上——观众席方向突然传来了一支送殡的队伍的音响:檀梆、唢呐、沉闷的鼓鐸……舞台上所有的人都把头扭了过来。但送殡的队伍似乎只是在人们的想象之中,转眼就已远去。

[此时我们突然发现,骠骑校芹圃像只瘦高的“老等”似的出现在祈谷门一侧。他衣衫褴褛,神情木讷,袖着手立在那里。他面前的地上放着个脏乎乎的小筐箩。筐箩里扔着些散碎银两。

[整个庙会,芹圃似乎已成了一景。

[三位读书人发现了芹圃。

甲 (压低嗓门)二位!瞧见了么?精忠豹(报)!

乙 (眼睛一下子睁大了)庚子年学岳飞往后脊梁上扎字那主儿?

丙 (兴奋得像打了鸡血)能瞧瞧吗?

甲 (嘴角露出一丝冷笑)白瞧啊?收钱!

乙、丙 (同时乐了)好嘛!成卖字儿的了。

甲 (捂住半拉嘴)二位,读书人可好脸儿,你们可得绷住喽!我先寻个价儿……

[三个人向芹圃走来。

甲 (凑到芹圃身边,压低嗓门,十分有礼貌地)这位爷,能看看您后脊梁那几个字吗?

芹圃 (眼皮一翻)看,可不白看。

甲 (用力点着头)那当然。您看,看一回得多少钱呢?

芹圃 你们几个人啊?

甲 仨人。

芹圃 一人两钱,你给六钱吧!

甲 (掏出一张票子)这是一吊,您甬找了。

芹圃 (始终袖着手,用下巴颏指了指地下的筐箩)你搁筐箩里!我不能手心朝上接别人的钱!

甲 (倒吸了一口冷气)是,那是。(把钱搁在了筐箩里)

[芹圃转过了身去。]

[甲、乙轻轻掀开了芹圃小褂的后襟,“精忠报”三个楷书字赫然映入眼帘。]

[三个人略微往后仰了仰身子,眯缝起眼睛,边欣赏边情不自禁地赞叹道:“好一笔漂亮的颜体字!一撇一捺,厚墩墩的多么轴实!”]

乙 (边看边思索着)古人留下来的书法,不是刻在青铜器上,像《毛公鼎》、《散氏盘》,就是刻在石头上,像《张猛龙》、《白石神君》碑,顶不济也是刻在梨木枣木板子上,像《大观帖》。可从来没见过一份是从后脊梁上拓下来的……

甲 (也沉入了对艺术的思索之中)把字刻在后脊梁上,功夫大喽,字口的棱角不得倒喽吗?

芹圃 (早已十分不耐烦)几位!不大离儿了吧?您要这么没完没了地看,我可收您双份儿钱啦!拢共花不到一吊钱,您还打算又临摹又弄拓片的……

甲 (慌忙把芹圃的后衣襟放了下来)对不住了,工夫长喽您该着凉了……

乙 (仍旧沉浸在自己的思维里)就连《三希堂法帖》也没一份儿是从人肉上拓下来的!真要是找一个好拓工,拓几份儿留起来,等这位爷一作古,那,就是绝品……

[仨人议论着走了。]

[芹圃僵着鼻子,伸出那只纤细的手从筐箩里捏起了那张纸票。]

[此时,观众席中那支送殡的队伍似乎再次出现了!檀梆、唢呐、沉闷的鼓镲再次飘来……]

[在送殡的音乐出现的同时,海顺二哥突然出现在舞台一侧!他穿着满身的重孝,孝帽子拿在手里。他微皱着双眉,双唇紧闭,似乎一夜之间老了十岁。但他步子依旧那样轻盈,像个道骨仙风的出家人似的飘然而至。]

老金掌柜 老二?海顺!老二!

[二哥仿佛什么都没听见。]

老金掌柜 老二!你这是给谁穿的孝?

海顺二哥 (走到观众面前站住了,像在梦呓中似的)昨天夜里,我做了个梦,我梦见满城的人都穿着孝袍子……

[远处出殡的鼓乐又出现了。]

海顺二哥 我这身孝袍子,是为我姑父穿的。姑父是让洋人杀死的!他是我们满人!……(撩起孝袍子的大襟)我这身孝袍子,是给满囤兄弟穿的!他那么有骨头,让人给杀啦!……我这身孝袍子,是给那二爷穿的!那二爷也是满人!那二爷要脸!他拗不

过自个儿，他自杀啦……我这身孝袍子（低头看着自己的孝服）是为咱们旗人，为大清朝穿的呀！（轰然跪倒）别埋怨我没脸，还有心思活着……姑父没了，我得照顾姑母；满囤兄弟让人杀啦，我得替他照顾老金掌柜……我不能死呀……

[左侧的梅花大鼓突然出现了一个高腔。

海顺二哥（突然眼睛平视着前方说道）老金掌柜！您看！他们来啦！

[海顺二哥的梦幻变成了现实：那些故去的人真的出现了！走在最前边的是海顺二哥的姑父，姑父身后是金满囤。姑父依旧那样慈祥地笑着，满囤则十分平静，依旧是那身不大合体的干净裤褂，依旧是满身的正气与青春气息。

海顺二哥（迎了上去）姑父！我对不住您！可是，太后皇上都跑了，满城的火光和枪炮，我背不动您……我只拿回来一双您的袜子……

[姑父微皱着双眉离开了。

[此时，金满囤走了过来。

海顺二哥（迎上去拉住了满囤的手）满囤兄弟，我知道你心里委屈。洋人说你们是匪，朝廷说你们是匪，就连大清的百姓也说你们是匪！可是，哪回打仗，两边打死的不都是你们这些老实巴交的庄稼人？

[金满囤无限感动，潸然泪下。

海顺二哥你让他们砍脑袋那天，我去啦！去为你送行。我为你预备了点水酒，几样小菜……可是到了那儿，你那帮师兄弟们说，您来晚了！他们提前动了手！你走了，二哥会像个亲儿子似的对待老金掌柜……

[金满囤再不发一语，微笑着消失了。

海顺二哥好人都走了……

[此时，那二爷突然出现了！

海顺二哥那二爷？

那二爷（面对观众）睁开眼看看吧！这还像是个国家吗？赔人家那么多的银子！咱们拢共多大个家当啊！日本兵骑着驴上了三大殿，美国人把先农坛的观耕台变成了马圈。正阳门大门的门板，英国人给拉走了！那是把大清朝的街门给卸走了！屋里屋外，一点遮掩都没有啦……

[此时，舞台右侧，牛牧师和两名英国军官把从祈年殿劫掠来的八位大清皇帝的牌位抱上了拍卖台。众竞拍者的惊叹声中，牛牧师举起了拍卖槌。

那二爷（手一指）那是祖宗的牌位！从顺治康熙，直到咸丰同治，八位大清皇上的牌位！祖宗的牌位都让洋人给卖啦！他们寒碜咱们！他们打了我个大嘴巴……（决绝地）没有谁逼我去死！我是自个儿臊死的！是让洋人臊死的！让那老大给臊死的！

[那二爷的身后，天幕上一片火光。

[此时，叙述人出现在了祈谷门中。

叙述人庚子之后不久，清政府公布了一个长长的褒恤阵亡将士名单……

[舞台一侧的纱幕上，一个长长的巨大的名单在滚动！自焚、自杀……

叙述人名单里包括查二爷与索老四……尽管他们身有残疾，但他们最终选择了抵抗……

[此时，查二爷与索老四出现了！从他们紧闭的双唇和微皱的双眉上你能感受到他们有多么痛苦。

[查二爷与索老四消失了。

海 顺 [海顺二哥神魂失据地站在舞台中央。
(嘴里喃喃)我梦见的,都是些死人……

[此时,成串的死人真的出现了!

[先是海顺的姑父——他手里抱着那杆长枪;

[接着是金满囤——他的身体被五花大绑着;

[再下边依次是:

那二爷——那二爷神色如怒目金刚;

恩海——他脖子上拴着道粗重的绞索;

小恩海——手擎着三尺长剑,一脸决绝;

文子臣——正在用“指血”书写他的《金刚经》;

曹甲三——身披被货正走进漫天飞雪;

存翁——他手里攥着那只鞋底子,神情无限忧伤。

.....

[最后,朗月大师出现了!朗月大师身后捆绑着一根横木,整个身体正被扭曲成一尊受难的耶稣……

[一百年前死去的中国人排成个巨大的圆圈。舞台开始旋转。

.....

[海顺二哥的姑父转过来了!

[此时,满姑的姑母手里拎着一串纸金银锞子走上舞台。与以前相比,她明显瘦了,她的眼圈红红的,脸色十分难看。

叙 述 人 自从兄弟死后,每逢兄弟的祭日姑母必定来烧纸……每次哭自己的弟弟之前,她必定先大喊一声:我那可怜的兄弟哎!

[此时,姑母已走到舞台中央,她把金银锞子点着了。

[突然,老人撕人心肺地喊叫了一嗓子:“我那可怜的兄弟——哎——”接着,老太太的哭喊声响了起来:

“你怎么走啦——

你就这么狠心——

扔下她们孤儿寡母——

扔下你这个可怜的老姐姐——

你就不想想,你这个可怜的老姐姐,她可怎么受得了啊——

我那可怜的兄弟啊——

从小你就那么仁义——

你才四十挂零啊——”

[空旷的剧场中,姑母的哭喊令人惊心动魄。

[此时极度悲愤中的姑母索性盘腿坐在了地上,拳头捶打着胸脯号啕大哭了起来。

[叙述人从巍峨的祈谷门中走了出来。

叙 述 人 这是一种具有浓郁北京地域色彩的哭唱。在长长的哭腔与即兴创作的夹白中间,夹杂着抽抽搭搭的哽咽之声,既惊心动魄,又令人无限伤感……北京市井之间有这样的传统。一旦哪家遭难,哪家门前立刻就会出现邻里亲朋众多老太太同时上阵的场面。

[舞台前区那个特殊的平台升了起来。

[十数名老太太面对观众坐成一排，风把她们满头的白发吹得飘散开来。

[老太太们身后，那群一百年前故去的中国人仍在旋转。

叙述人 老太太们借助手里的一方手帕，两臂时而伸向空中，时而拍向盘着的双腿。那种抢地呼天的哭唱，能让人想到中国北方的戏剧……

[从老人们出现在平台上那一刻开始，哭声就同时响了起来。她们每人的唱词不同，动作幅度大小不等，但所有人都是真诚的。

叙述人 所有的人都是无条件加入的！她们那种不计前嫌的全身心投入，令当事人感到一种无边的温暖……在贫苦的下层市民之间，这种号啕大哭是对抗苦难的武器，你甚至可以说它是一种哲学……

[音乐出现了！

[起风了。姑母的白发在风中飘动着。

[姑母的哭声惊天地泣鬼神，像整组乐章的主旋律，具有强大的震撼力与号召力。

[更多的老太太拥上了舞台！没有任何力量能阻止她们。她们嘴里一声“老姐姐”或一声“大妹妹”，算是安慰，也算是叫板，随即放开嗓子哭了起来。

[这惊天动地的哭声，是整个民族在经历了长时期的压抑之后出现的哭诉！

“大兄弟，谁不知道您是好人哪——”

“老姐姐，谁不知道咱们家是本分人家儿啊——”

“咱们这是招谁惹谁啦！——”

“让咱们这是上哪儿说理去啊——”

[此时，存翁太太由满姑搀扶着出现在台口。

[老太太立刻判明了事情真相，随即向台中扑了过来！她边走边掏出早已预备好的手绢，嘴里高喊一声：“我那屈死的亲家爹啊——”奔了上来。

[哭喊中的老太太们立刻判明：“角儿”到了！这是本家亲家！人群马上闪开了一道缝儿，把姑母身边一个最显赫的位置让了出来。

[满姑婆婆则当仁不让！盘腿坐了下来。老太太的哭声比所有人都更雄壮，动作也比所有人幅度更大、更舒展，哭唱的内容也比所有人更丰富、生动、具体——

“我那屈死的亲家爹啊——”

“天底下上哪儿找咱们这样的好人啊——”

“阎王爷他怎么就瞎了眼啦——”

“他凭什么让咱们先走一步啊——”

[满姑婆婆脸上的两个毒气肉袋颤动着，哭声压倒了所有人。

叙述人 在共同的苦难面前，满姑婆婆与姑母这对老冤家终于化干戈为玉帛……老人们似乎是要把庚子年以来，甚至中国人多少世代的痛苦与屈辱，全部宣泄出来。这是属于她们所特有的表达感情的方式……是她们无奈中的唯一选择……

[撕人心肺的哭喊，有如一泻千里的江河，排山倒海一般，奔腾浩荡而去……

[音乐更响了……音乐与哭声交汇成一曲独特的乐章。

[渐渐地，老人们的哭唱发生了变化，只见所有人都是口型在动，但观众却听不到任何声音——声音让位给了音乐。钟磬鼓乐有如黄钟大吕，正滚滚而来……

[现在开始谢幕了。

叙述人 我们的戏就将结束了。除了这些死去的人，还有三个人要交待……

[此时,先是琦善出现了。

叙述人 这是琦善。民国之后,琦善曾做过一任国会议员,后开始兴办实业并发了财。再以后他先是到了香港,最终定居加拿大……

[琦善微皱双眉,神色十分平静。

[接着文瑞出现了。

叙述人 文瑞文大人辛亥之后曾到一名军阀的幕府中做过短暂的幕僚,以后决心不再过问政治,到天津做起了寓公,最终的结局似乎是无疾而终……

[文瑞也是微皱双眉,神色同样十分平静。

[最后,肖子虚出现了。

叙述人 而肖子虚,辛亥之后则跑到了上海。他先是给小报写过一段才子佳人类的小说,接着掺和了一阵子文学社团,鼓吹文学革命。大革命兴起,曾投身北伐。大革命失败后,逃亡到日本,并娶了一位日本夫人……三个人寿数都不算短,但寿数最长的是肖子虚,且子孙繁多,绵延不绝……

[此时,一直微皱双眉神色平静的肖子虚,嘴角露出一丝冷笑。这丝冷笑是如此含蓄、深刻,几乎任何人都无法察觉。

[肖子虚等三人加入了“死人”行列。

叙述人 庚子之变过去一百年了……

[此时,一个二十世纪六十年代装束的老娘们儿走上舞台。从年龄推断,她约有四十来岁。她上身穿件带大襟儿的中式褂子,腰上却扎着根皮带,臂上戴着个红袖标。袖标上没有任何字符、标志,空荡荡的。

[老娘们儿径直走到叙述人面前,狠狠地抽了叙述人个大嘴巴!接着,转身走下舞台。整个过程中她与叙述人没有任何交流。

[老娘们儿这个嘴巴,连接了从庚子到今天整整一百多年的历史。

叙述人 (眼里涌动着愤怒与屈辱,却仍在固执地诉说)庚子之变过去一百年了。庚子之变的实质,是中国人又一次沦为亡国奴、奴隶。而鲁迅先生说,全部汉民族的历史,“治”也罢,“乱”也罢,其实质不过是“暂时做稳了奴隶的时代;或,想做奴隶而不得的时代”,“中国人向来就没有争到过人的价格,至多不过是奴隶”。庚子之变的最大价值,是中国人借此充分展示了国民的灵魂,从而为后人提供了一个反观自身的机会,而绝不仅仅是一点屈辱感和一点点所谓的爱国主义,如像东单牌楼那个克林德碑那样……

[天幕上,三开门的巨大的克林德碑出现了!

叙述人 至于我自己,我死于1966年秋天……

[叙述人站入了“死人”的行列,但嘴上还在诉说。

叙述人 第一次世界大战后的1919年,那个碑挪到了现在的中山公园,改名叫公理战胜坊。1952年中国人将它改名叫保卫和平碑……

[舞台上所有的人都消失了。

[远处,出现了成组的编钟敲击的叮咚音响。

[幕外传来了童声齐唱的儿歌。歌声清脆动人,那或许是希望。

[古老的中国音乐——钟、磬、鼓乐,伴随着幕外老人们史诗般的哭唱,有如黄钟大吕,有如滚滚春潮,在天地宇宙间久久回荡着……

[幕落。全剧终。

作者后记：1999年元月三部曲初稿于方庄。2003年5月15日23时《国事》、《天下事》整理于方庄，时京师“非典”肆虐，余则沉溺于一百年前的故人故事之中。至此，三部曲全部完成。2003年10月27日17时定稿于方庄。2007年9月24日19时修改于北京南城太平街。

文体转换·艺术想象·历史反思

——论《天朝上邦》三部曲的三次飞跃

南京大学文学院 闫小杰

《天朝上邦》三部曲(《家事》、《国事》、《天下事》)是李龙云继《小井胡同》和《荒原与人》系列之后在题材方面的又一重大突破——由对小井市民的深情歌颂和对北大荒岁月的追思凭吊转入对清末社会芸芸众生生存状态的深刻剖析,由对现实题材的描写转入对历史宏大题材的开拓。如果说小井题材和北大荒题材多源自李龙云建立在个体经验基础上的“内部资源”的话,《天朝上邦》则更多的是基于历史的大胆想象。它以庚子事变为中心,以八国联军侵华和义和团运动为时代背景,集中展示了清朝末年各社会阶层在民族危机中的精神状态,表达了剧作者对于国民性的深刻反思。该剧以老舍生前未竟长篇小说《正红旗下》为蓝本,经过三次大的飞跃,最终成为李龙云戏剧创作中的又一里程碑。从小说《正红旗下》到话剧《正红旗下》,李龙云首先成功地完成了由自传体小说到话剧的文体转换。话剧《正红旗下》的上半部分从老舍的出生和洗三典礼一直写到老舍父亲的壮烈殉国,基本上保持了小说的原貌,但在此基础上塑造了老舍这一叙述人的形象和老舍父亲的感人形象;下半部分则从八国联军侵华一直写到《辛丑条约》的签订,虽在一定程度上填补了原著的空白,但线条略显粗疏。从话剧《正红旗下》到话剧《天朝上邦》三部曲(最初发表于《剧本》2007年第2期),李龙云成功地完成了对于“国事”和“天下事”的历史想象:围绕义和团运动中下级八旗军官博胜之射杀德国公使克林德一事,“描绘了一幅民族文化、精神蜕变的历史画卷”^①,描写的重心也由平民过渡到形形色色的知识分子。从2007年9月开始,李龙云对已定型的三部曲再次进行修改打磨(修改主要集中在后两部曲——《国事》、《天下事》上面),无论是结构的安排、人物形象的塑造还是对历史的批判方面都有深化的趋势,剧作者将批判的锋芒植入一个个历史场景当中,或嬉笑怒骂,或冷嘲热讽,表现出对民族、历史以及国民性的深刻思考和鲜明的民族自省意识。

一、从小说《正红旗下》到话剧《正红旗下》

《正红旗下》是老舍生前唯一的一部自传体小说,它从老舍出生的1899年写起,大约应写到《辛丑条约》签订的1901年,但由于种种原因,小说只写到牛牧师去定大爷家

^① 杨春时《解剖民族病魂——评李龙云〈天朝上邦〉三部曲》,《中国戏剧》2010年第3期。

赴宴便戛然而止,成为中国文学史上永久的遗憾。可喜的是,在老舍诞辰一百周年之际,著名剧作家李龙云克服种种困难,终于将这部残缺的遗著以完整的面目呈现在观众的面前,该剧曾荣获2001年第十四届“中国曹禺戏剧奖”剧本奖和“老舍文学奖”优秀戏剧剧本奖等,受到专家学者的广泛好评。改编《正红旗下》并非易事,在此之前李龙云曾经有过两次失败的经历:第一次是由于“缺少足够的积累与想象力,不得不承认失败,忍痛放弃”,第二次是由于“技术上的难题没有能力克服,只好下马”。^①这两次失败的经历正好道出了《正红旗下》不易改编的症结所在:首先,《正红旗下》是残缺的,填补其中的空白需要足够的历史想象力;其次,《正红旗下》是一部自传体小说,由小说到戏剧的文体转换需要深厚的艺术功力。除此之外,改编《正红旗下》还需要深入体会老舍当时的创作心境。“《正红旗下》是老舍晚年的作品,写于1961年底至1962年,应该说是老舍艺术上最成熟时期的作品,也几乎是他一生中的最后一部作品,可以算作他的封笔之作,而写作过程又十分认真。……《正红旗下》是老舍十分自觉的一次创作。故事已经酝酿了几十年,前后写过两次。……可惜,他没写完。”^②经过长时间的分析和揣摩,李龙云最终找到了改编的突破口:剧作者巧妙地设置了老舍这一作家兼叙述人的形象,以他1961年年底最终决定拿起笔进行小说《正红旗下》的创作为切入点展开情节,并以他的叙述和回忆串联起各个情节单元,成功地实现了由小说到戏剧的文体转换。在原著中,叙述者“我”只是一个表面在场而实际缺席的叙述者,“我”只承担叙述任务而不干预情节的进展。李龙云在改编的时候,直接将“我”作为一个独立的人物提取出来,赋予其丰满的血肉和参与故事进程的权利,使话剧舞台上第一次出现了老舍的感人形象。叙述人的设置不仅使戏剧因素得到了合理的配置,而且附带两样好处:其一,叙述者的双重身份决定了其叙述过程同时也是其创作过程,这样,本不具有可见性的内在思维过程就通过艺术的方式得以外化;其二,叙述者的双重身份决定了他既可以任意和他笔下的人物进行对话、交流,也可以随时停下来对他所叙述的事件作评论和说明,这样,叙述者和他笔下的人物之间就构成了一个独特的戏剧空间。在这个戏剧空间中,人物出场方式灵活多变,既可“说曹操曹操就到”,亦能“招之即来挥之即去”。随着人物的“你方唱罢我登场”,戏剧时空也获得了空前的自由。

改编后的话剧《正红旗下》共有十一场,外加一个尾声。其中前七场直接取材于原著,后五场(含尾声)是李龙云的独立创作。前七场主要以老舍的出生和洗三典礼为线索连带出老舍的家人及其亲戚朋友,随着老舍的叙述,专制蛮横的大姐婆婆、自私刻薄的姑母、不务正业的大姐公公、虚张声势的多甫大姐夫、顺从隐忍的大姐、聪明能干的福海二哥、勤劳善良的老舍父母、丧失民族气节的多老大、貌似开明实则糊涂的定大爷等人物依次闪亮登场,活现出一幅满族旗人的世态风情画。在这一人物群像中,老舍的父亲无疑是最具光彩的一个,显示了李龙云惊人的文学创造力。原著中关于老舍父

① 李龙云:《〈正红旗下〉改编的前前后后(代序)》,《正红旗下》,民族出版社2000年版,第4—5页。

② 同上,第3页。

亲的描写很少,只知道他是每月三两银子的马甲,为保卫皇城战死在南长街的一家粮店里,这段“家事”成为老舍心中永远的隐痛。李龙云由此生发开去,以父子穿越时空的情感交流塑造了父亲的感人形象。面对好不容易盼来的老儿子,父亲激动之情溢于言表:紧紧地抱着儿子,鼻子不停地在儿子身上嗅着。这时,作为叙述人的老舍同样激动,他仿佛真的回到了父亲的怀抱中,正享受着父爱的沐浴:“在父亲的怀抱中,我感到了他灵魂的颤动。可是,就在他把我送还给母亲的时候,我分明感到有一滴泪水落在了我的脸上……”因为有过两次“伤儿子”的经历,父亲对这个初来乍到的老儿子既无比珍爱又充满了隐忧,听到远处隐隐传来的钟声,他更加用力地抱紧儿子,不停地:“伤儿子,我可怕伤了……可不能再没有你了……”一旁的老舍见此情景无限感动,却又为父亲即将到来的命运而担心,他忍不住对着父亲焦急地大喊:“爸!咱们这个家里更不能没有您……”^①这种穿越时空的舞台呈现方式使得父亲对儿子的珍爱和儿子对父亲的眷恋得到了有力的表现,极富感染力。父亲临死前念念不忘的是自己的老儿子,这令一旁的老舍声泪俱下,他忘情地对着父亲大喊“爸——”,双膝缓缓跪了下去。此时,父亲仿佛听到了儿子的呼唤,并吃力地伸出一只手在儿子的手上、脸上抚摸着,并告诉儿子记住自己的“家事”。这里,老舍和父亲所处的戏剧时空不再是相互独立的两部分,而是在情感交流中趋向统一,类似于文学创作中的物我交融,不仅不使人感到牵强,相反还可以带给观众以极大的情感满足。李龙云在这两个重要的戏剧场景中紧紧扣住父亲的勤劳、善良、慈爱和平凡中的不平凡等性格特点,塑造了一个有血有肉、感人至深的下层旗兵形象。

在后五场中,李龙云主要续写了八国联军侵华、《辛丑条约》的签订等内容:义和团奉命进京,他们和董福祥的甘军联手搜捕洋教。北京沦陷前三天,战事日紧,旗人们却仍旧悠闲度日。老舍的父亲为保卫皇城壮烈殉国,死在了一家粮店里。北京沦陷后,八国联军在城中大肆烧杀抢掠。旗人们失去了依靠,受尽凌辱;因为在拆毁报国寺大殿的时候死了六名德国士兵,德国军官将报国寺付之一炬,方丈及寺内僧众均满怀怨愤蹈身火海。清政府的腐败无能最终导致了丧权辱国的《辛丑条约》的签订,山河破碎、大地同泣,旗人们的生活更加艰难。相对于前七场“家事”的诙谐幽默来说,后五场关于“国事”的描写略显沉重,文风也趋于严肃,这使全剧在总体风格上呈现出“复调”的态势。有论者将此归结为两个作家的“排异反应”:老舍意在“以回忆和虚构复活一个个与家族相关的‘正红旗人’,在纤毫毕现地绘制人物性格长卷的同时,将一种可悲可悯可爱可怜、颇具文化反讽意味的‘八旗人格’勾画出来。在这里,历史是背景,‘人’是主体”。李龙云则“以这些轨迹尚未画完的八旗子弟及其周边人等为材料,‘再现’了发生在‘庚子事变’时期北京城的一段‘屈辱历史’。在这里,人物是道具,‘宏大历史’是主体”。^②此说虽不无偏颇之处,但确实道出了话剧《正红旗下》前后“脱节”的问题

① 李龙云《正红旗下》,民族出版社2000年版,第41—42页。

② 胡安《〈正红旗下〉:老舍对李龙云的“排异反应”》,《剧家争鸣》2004年第10期。

所在。事实上,仅用五场的篇幅去承载如此丰富的历史内容,无论如何也做不到人物的立体化。李龙云显然也意识到了这个问题,他说:“这一切并没有使我满足。我一直想找个机会酣畅淋漓地表现我对那个时代、那些人物命运的理解;我一直想借用那片土壤写一写中国人血液里的一些东西;我一直想写一部史诗性的巨作。这一夙愿几乎成了我的戏剧理想。”^①因此他在2003年再次对《正红旗下》进行了大刀阔斧的修改,修改后的版本以《天朝上邦》(三部曲)为题发表在2007年2月的《剧本》杂志上。

二、从话剧《正红旗下》到《天朝上邦》三部曲

《天朝上邦》三部曲——《家事》、《国事》、《天下事》由话剧《正红旗下》发展而来,其中《家事》(共九场)直接取自话剧《正红旗下》的第一至十场(第三场除外),修改的幅度较小;《国事》(共八场)、《天下事》(共八场)则由原来五场的篇幅扩展至十六场,剧情容量大大增加。该剧采用散点透视的方法,充分利用舞台假定性,将尽可能多的戏剧情节浓缩到有限的舞台时空中,既在“家事”的基础上成功地完成了对“国事”和“天下事”的历史想象,又做到了人物形象的立体丰满;既写出了剧作者对于国民性的深刻理解,又完成了作者的夙愿——成为一部史诗性的作品。在改编《正红旗下》之前,李龙云阅读大量史料,曾经长时间地沉溺其中不可自拔,并为自己所窥视到的中国人的灵魂而惊讶不已,当他想要把这种理解以艺术的方式予以呈现的时候,就必须找到恰当的表现形式:一方面要表达对于历史的批判,另一方面还要遵循人物既有性格的“内在规定性”,李龙云最终选择了“闹剧”式的表现方式。“闹剧”由喜剧派生而来,它通常以诙谐幽默的手法,以对人物、事件的夸张、变形,表达对生活的独特观感。和悲剧直面人生的困惑相比,“闹剧”是一种更加超脱的人生状态,它能够使人们“愉快地和自己的过去诀别”。^②当李龙云站在当代的高度去回望那段尘封的历史的时候,发现历史原来是由一幕幕“闹剧”组成的:大姐的公公为了票戏不惜把房子抵押出去,大姐夫救国的方式居然是“岳母刺字”,更可笑的是他最终沦落到以展示“刺字”为生,小博胜之先是为了尽孝而自戕,继而糊涂地“杀身成仁”,博胜之杀了德国公使时而受到朝廷的褒奖、时而成为政治的牺牲品,定大爷教训牛牧师的方式居然是送单儿不送双儿……剧作者通过众多看似荒谬的情节罗列,表达了对于历史的无限悲悯。

在众多况味悠长的情节当中,多甫大姐夫上演的“岳母刺字”最能体现该剧的“闹剧”特征。在《家事》中,多甫大姐夫是一个只知提笼架鸟、吃喝玩乐、虚张声势的驍骑校,从来没有过什么进取心。随着洋人兵临城下,他居然也思索起救国之策来,但他的对策是那样的荒唐、那样的富含“艺术性”——模仿京剧里的岳飞,让母亲往他后背上刺上“精忠报国”四个大字。他很快就把任务分派了下去:“老太太——岳母,老旦;

① 李龙云《〈天朝上邦〉写作的前前后后》,《剧本》2007年第2期。

② 《马克思恩格斯选集》(第一卷),人民文学出版社1995年版,第5页。

我——岳飞，武生；你（大姐）就算是青衣。”但接着就遇到了两道难题：其一，岳母刺字时用的是金簪，而老太太的金簪早已进了当铺；其二，岳母刺字前得先用毛笔把四个字写到背上，而老太太根本不会写字。他不禁仰天长叹：“当一回岳飞怎么这么费劲呀！”待到把这两个难题解决好——赎回金簪，让老爷子在他后背上先打草稿，再让老太太刺字，新的问题又来了：他一心想让戏中的悲壮与苍凉在现实中重现，“含悲忍泪狠心肠，一笔一画刺背上，刺在儿背娘心伤！点点血墨染衣裳，刺罢了四字心神恍。”不料老太太毫无耐性，一点都不具备岳母的品性；刺字的过程也异常痛苦，丝毫没有戏里的崇高与伟大。他一怒之下由对岳飞的向往转入对岳飞的谩骂：“岳飞谁爱当谁当！说什么我也不当啦！往后脊梁上扎字儿？是个当妈的就想不出这路主意！”与其说多甫大姐夫是为了爱国而仿效岳飞，不如说他是出于虚荣而追慕古人。他一心想往的是刺字表面的风光，并没有真正领会岳飞深沉的爱国主义品格，从而就更不可能有岳飞那样的报国行动。他可以为了自保出卖朋友，也可以在混不下去的时候以展示背上的刺字为生，这充分说明多甫大姐夫是无信仰、无品格、无个性的。他像一个沐猴而冠的小丑，在历史的舞台上尽情地狂舞，他越是在仪式的要求上精益求精，就越是显得滑稽可笑。更可笑的是他的“亲友团”：老爷子为自己苍劲的书法而得意，写完四个大字意犹未尽，竟还要题上落款；老太太刺字的时候找不到字口，还大骂岳飞的母亲是混蛋。岳母刺字的神圣感在他们近乎游戏的表演中消解殆尽，那缺席的“国”字因而显得分外刺眼，剧作者通过这些神来之笔形象地写出了中国早期“智识阶级”精神的堕落。

多甫大姐夫的“救国”行为固然匪夷所思，而定大爷抵御洋人的做法更加与众不同。面对洋人洋教势力的咄咄逼人，他天真地认为管那个“洋老道”一顿饭即可解决所有的问题：“洋人无非是幼而失学，好贪点儿小便宜。给他们就是了！中国是礼仪之邦，犯不着跟那些不懂事儿的东西们治气。”于是，他在宴席上以特有的方式向牛牧师展开了攻势，先是向牛牧师炫耀自家的富有，接着讨论起中西文化中“叔叔”、“大爷”等称谓和入席次序的不同，最后他得出结论：洋人不懂三纲五常、人伦之道，并进而对牛牧师生出一股怜悯与厌恶之情。宴席结束之后，为了显示中国文化的源远流长，他特地送给牛牧师一套精装的“二十三史”，数量之多居然能装上一整挂牛车！为了臊一臊牛牧师，他还特意让下人准备下五月节的时令水果，其中的玄机是：全部是“单儿”！因为“依中国人的‘老妈妈令儿’，送礼送双儿不送单儿，送单儿就如同往客人脸上啐唾沫，打客人的大嘴巴！”在办完这一切之后，他又突然对牛牧师产生了怜悯与同情，觉得不该对牛牧师下手这么狠。定大爷的救国之策大有“不战而使敌人自屈”的风度与气量，这份潇洒与自信源自传统文化的优越感，他以天朝上邦的主人自居，认为洋人幼而失学，故而屡次以悲悯的眼光去看待他们，殊不知后者的坚船利炮早已使天朝上邦颜面扫地！而且更具讽刺意味的是，他最后竟然把宴请牛牧师的初衷——化解便宜坊老王掌柜的危机，忘得一干二净！这种自欺欺人式的“精神胜利法”带给他的是家破人亡的悲惨命运：赶骡车，清粪便，搭死尸……哪里还有凤子龙孙的气派！虽然他最后选择了遁入空门，但他并没有从血的教训中悟出什么深刻的道理来。从精神实质上来讲，

他和多甫大姐夫都是无意识、无信仰的。

类似的闹剧还有很多,这里不一一列举。从这些情节可以看出,李龙云在塑造人物的时候,既竭力照顾人物原有的性格逻辑,又在此基础上加强了批判意识,从而使人物富有立体感,不再是承载历史的一个空洞道具。值得一提的是,在“国事”、“天下事”的叙述当中,“家事”仍占有一定的比重,如《天下事》的第五场关于老舍一家生活更加艰难的描述和姑母、大姐婆婆等人对于老舍父亲的哭祭等,第八场关于小姐姐出嫁、姑母去世的交代和老舍对母亲的忏悔、老舍去世及其衣冠冢的描写等,这些都说明了剧作者在竭力地使三部曲成为前后故事完整、风格统一的整体。但剧作者渐渐发现,在后两部曲中老舍叙述人的身份凸显了、角色的身份减弱了,所以在三部曲后面的演出说明中建议将老舍的名字改为叙述人。其实,叙述人功能的变化只是表面现象,三部曲前后两部分着眼点的不同才是其症结所在。《国事》、《天下事》关注的重心已不再是平民,而是一大批形形色色的知识分子。既然如此,与主题无关的“家事”就没必要再提。而且,后两部曲中的人物因为要承担一部分批判的任务,就难免有和《家事》中所表现出来的性格有不一致的地方,如八旗军官博胜之,他在《家事》中还是一个为了一对儿蓝乌头而把老婆卖掉的浪荡子,在《国事》当中他一跃而成为射杀德国公使的英雄。如何解决这一矛盾,就成了李龙云下一步所要努力的方向。

三、历史反思的深化

从2007年9月起,李龙云再次对三部曲进行了大幅度的修改。他最终认识到,无论从着眼点还是从主题看,三部曲都应分为两部分:《家事》为一部分,《国事》、《天下事》则属另一部分。为了表示二者的不同,也为了在人物塑造方面获得更大自由,剧作者首先将后两部曲中的人名全部予以更换,如多甫大姐夫换为芹圃大姐夫、博胜之改为恩海、定大爷改为文大爷、多老大改为那老大、老舍直接改为叙述人等等。其次,剧作者又在后两部曲中剔除了关于“家事”的不必要的交待,如对老舍一家生活的描写等等,使得剧情更加集中紧凑。再次,剧作者还在原有的基础上增强了对于历史的反思、批判,尤其是对庚子事变价值的思考,作者曾说:“庚子事变的实质,是继蒙古、满清之后中国人又一次沦为奴隶。而鲁迅先生则说,全部汉民族的历史,‘发祥时代’也罢,‘中兴时代’也罢;‘治’也罢,‘乱’也罢,其实质不过是‘想做奴隶而不得的时代;或,暂时坐稳了奴隶的时代’,‘中国人向来就没有争到过人的价格,至多不过是奴隶’。在我看来,庚子之变的最大价值,是中国人借此充分展示了自己血液里那点儿东西,充分展示了国民的灵魂,从而为后人提供了一个反观自身的机会,而绝不仅仅是一种屈辱感和一点儿爱国主义。”^①可见,剧作者的反思和批判意识是和鲁迅对国民性的批判一脉相承的,这也是第三次修改的主要特色。

① 李龙云《〈天朝上邦〉断想》,《剧本》2008年第4期。

几乎在每一幕闹剧结束之后,剧作者都会发表一番鞭辟入里的评价,这是原三部曲中所没有的,充分体现了剧作者对历史的深入思考。如在《国事》的第四场中,作者针对“岳母刺字”发表了这样的看法:“在中国,所有事情一律被游戏化,任何事情都无法弄成悲壮。在岳飞死去八九百年之后,这里出现了新一轮的岳母刺字”,从而深刻地揭露了“岳母刺字”行为本身的荒谬性。再如第八场中作者对静翁等人“掌嘴”的评价:“掌嘴——即自己打自己的嘴巴,是中国人的一项发明。是表面摧残自尊,实则和维护自尊的一种宣泄、表演;是身处奴隶困境时既不至惹翻对方又能适当给对方一点刺激的小手段。”这段话充分地写出了旗人们在面对洋人加诸自己的耻辱时自尊又可怜的处境,堪称“掌嘴”心理学。而剧作者在《天下事》的第三场中对愚昧民众以送万民伞的方式逼恩海去死的批判则更为犀利:“中国人把极端的残忍掩藏在冠冕堂皇身后,用一种十足的道貌岸然、一种对所谓道德理想的无耻赞美,在逼恩海走上祭坛、去死……”

恩海之死无疑是全剧写得最为惨烈的一幕,围绕这一事件,剧作者形象地展示了国民的劣根性。恩海原本是一个和芹圃大姐夫一样只知提笼架鸟的下级军官,但在洋人的炮火吓死了自己心爱的蓝鸟头之后,他拍案而起,决定为死去的鸽子报仇。这里,剧作者并没有肆意拔高恩海的形象,而是把他抵抗八国联军侵华的动机戏剧化,可谓匠心独运。功夫不负有心人,他在忍痛治好沙眼之后的第一件壮举就是射杀了德国公使克林德,一夜之间他成了八旗将士中的英雄,亲朋故旧前来庆贺(也有妒忌的,如芹圃大姐夫,他和他那帮“竞选伙伴”们争着说自己才是射杀克林德的英雄),就连朝廷也送来了“精忠报国”的大匾以示嘉奖。但好景不长,克林德的死引起了德国人疯狂的报复,他们以终止谈判为筹码逼令清政府以惩罚战犯的名义处决恩海。清政府腐败无能,只好选择牺牲恩海,他们再次派人送来了刻有“精忠报国”的另一块大匾。亲朋故交纷纷露出了狰狞的面目:或为了自保而竭力劝说恩海自首(如芹圃大姐夫一家),或为了自己的前途而出卖恩海(如与恩海一家有生死之交的总理各国事务衙门掌文案文瑞),深受孔孟之道浸染的儿子小恩海糊里糊涂地“杀身成仁”,因争功而被牵连在内的死刑犯的家属们为他送来了写有“功在桑梓”、“仁风远播”、“忠义千秋”等字样的万民伞,愚夫愚妇则不远万里前来观看他被杀头的“胜景”……昔日的英雄孤立无援,只能选择束手就擒。值得注意的是,在捕杀恩海事件当中,还有一个关键的人物——“洋名士”肖子虚。从表面看,他和文子臣、曹甲三等晚清名士一样愤世嫉俗、一样超凡脱俗:有家不住,住庙里,整天吟诗、作画,自命清高,不食人间烟火。但实际上他是一个走终南捷径的名利之徒,表面的放浪形骸只是在为自己的进身之阶“做策论”,其真实目的是引起朝廷的注意。机会来了,当被朝廷通缉的恩海前来宝华寺避祸的时候,他和文瑞一起将其出卖(他从庙里把恩海吓跑,文瑞则一手策划了捕杀恩海的所有方案),这一献媚之举果然为他带来了丰厚的回报——三品顶戴。更加具有讽刺意味的是,他在接受了朝廷的封赏之后,居然厚颜无耻地坦承:“中国哪有什么隐士啊?都是他妈在装孙子!”剧作者借恩海之死,描绘出一幅中国早期“智识阶级”精神的蜕变史,透过他们畸形人格的充分展示,发掘出内在于我们民族的精神痼疾,从而为我们提供了一个反

观历史的绝妙视角。

除主题内涵的提升外,剧作者在艺术表现形式方面也进行了大胆的革新。如为了揭露“洋名士”肮脏的灵魂,剧作者特地为他设计了两个灵魂附体式的人物,一个是上文提到的文瑞,一个是法国府的管事琦善。每当“洋名士”出场的时候,这两个人物便在舞台前区一个缓缓升起的平台上出现,对他的言行进行无情的讽刺。如在《国事》的第一场当中,“洋名士”和文子臣、曹甲三等出于对世道的不满,一边喝酒,一边唱起了《千忠戮》。这时,一旁的琦善无法控制心中的厌恶,冷冷地说:“喝!唱!装他妈什么孙子呀!……中国人,从来没有过真正的隐士。洒在庙里装孙子,无非是想弄出点动静招皇上瞧见!我他妈瞧你到骨头里!”文瑞这番话虽然是对着“洋名士”说的,但二人并没有当场发生交流,这就产生了一种奇特的“间离”效果,一来提前预告“洋名士”将来的“不良”举动,二来提醒观众“洋名士”并非真名士,他的一切行为都是表演。但随着剧情的展开,二人不仅对“洋名士”进行评头论足,相互之间也开始了疯狂的揭露。如正当恩海一家为杀死德国公使而庆贺时,文瑞却突然跑来示意恩海外出避难,实际上他早已布下天罗地网。这时,站在舞台深处的琦善不胜感慨地说:“中国读书人的心,深不可测……”在恩海被围剿时,琦善当面指责文瑞:“你把恩海卖了!……眼前这一档子一档子的,都是你安排的。你找的庆亲王;你找的洋人和公使夫人;你招呼的这这一大帮子人,让他们打着万民伞逼恩海去死……”而在义和团团民金满仓被捕后,文瑞也阴冷地指着琦善说:“你把金满仓卖了!”他们的相互攻讦一方面使恩海和金满仓被捕的来龙去脉明朗化,另一方面则暴露了他们的丑恶灵魂。除此之外,《天下事》最后一场的改动也比较大,主要表现在两个方面:其一,将原第五场中老太太的集体哭唱调调到此处,意在祭奠这段屈辱的历史;其二,增加了一个叙述人被红卫兵抽嘴巴的情节,这一情节既委婉地暗示了老舍的死因,又串联起庚子事变和“文革”两个时代,它提醒人们:悲剧并不因时代的进步而消失,我们每个人都应该从中吸取血的教训。

综上所述,《天朝上邦》三部曲从酝酿到成熟经历了漫长的过程:首先通过巧妙的文体转换使小说《正红旗下》以戏剧的形式呈现在舞台上;其次通过丰富的艺术想象完成了对于“国事”和“天下事”的宏大叙述;再次通过深入的历史反思表达了对于早期“智识阶级”灵魂的揭示和对庚子事变价值的深沉思索。经过这三次大的飞跃,三部曲最终成为一部史诗性的作品,在反映历史的广度和深度方面都具有突出的创造性。三部曲的成型过程同时也形象地说明了李龙云是如何借老舍之酒杯浇心中之块垒的。起初,李龙云是抱着“忠实原著”、同情老舍遭遇的态度对小说《正红旗下》进行改编的,所以他既写出了“底层人的灵魂在苦难中的美好”,希望他笔下的“那些视自尊为生命的人——包括老舍——在苦难中的生活能充满一篇诗情”;同时也表达了“对作家这一职业的理解”,使得“话剧《正红旗下》有一个第二主题,那就是:《正红旗下》没有写完该有多么遗憾”。^①但随着李龙云对那段历史的介入,他渐渐发现了民族、历史以及超越

① 李龙云《〈天朝上邦〉写作的前前后后》,《剧本》2007年第2期。

二者之上的带有普遍性的东西,当他把这种理解和自己的人格融入他笔下的人物时,三部曲就带上了李龙云鲜明的个性特征,并保持了李龙云一贯的创作风格:凝重、朴实,深沉、犀利。三部曲是李龙云创作中一个重要的里程碑,它的淳朴与厚重必将为其在新时期的话剧舞台上赢得一席之地。

论李龙云话剧“艺术个性”的形成

北京新东方 刘 星

李龙云(1948—2012)作为我国新时期出现的一位重要的实力派剧作家,先后创作出《有这样一个小院》、《这里不远是圆明园》、《小井胡同》、《荒原与人》(又名《洒满月光的荒原》)、《正红旗下》、《叫我一声哥,我会泪落如雨》、《万家灯火》、《天朝上邦》三部曲——《家事》、《国事》、《天下事》等八部话剧作品。从二十世纪八十年代初在剧坛上崭露头角,到如今已成为一位著名的剧作家,近三十年的创作中,他的戏剧创作始终都带着自己独特的个性追求。

董健教授在《从〈小院〉到〈小井〉——从两部剧作看剧坛新人李龙云的成长》^①一文中对李龙云艺术个性的确立作了恰如其分的界定。文章认为,李龙云的剧作在思想和艺术上都有自己的独到之处,他的作品有着浓厚的生活气息,通过普通市民的生活变动反映出时代生活的变迁,并且善于从平凡的生活中挖掘普通市民的人情美和人性美。

在董文的基础上,进一步探讨李龙云艺术个性的走向,总结出相较于《小井胡同》,李龙云在《荒原与人》、《正红旗下》、《叫我一声哥,我会泪落如雨》、《万家灯火》和《天朝上邦》等剧作中艺术个性有了怎样的丰富发展,而这些个性的丰富给他的创作又带来哪些成功及不足,极其有必要,因为:

首先,李龙云是当代一位有自己独特艺术追求的剧作家,他的每一部剧作都取得了相当高的思想艺术成就,并且在学术界和社会上都产生了重大影响,值得从学术的角度对其戏剧创作进行一番考量。

其次,目前学术界对李龙云的研究还不够深入,至今尚没有整体性地研究他的专著,有必要对其展开整体性的研究。

再次,研究李龙云对学术界和戏剧界都会有重要价值。一方面,李龙云“是我国历史新时期在文艺上的产儿,新时期的命运决定了他的命运”^②。另一方面,李龙云所创作出的一系列剧作也完整地勾勒出了现实主义话剧在中国新时期的复兴、重建及进一步拓展的轨迹。对李龙云及其剧作的研究,不仅可以在一定程度上深化对他现有的研究,也能从某个独特的角度勾勒出现实主义话剧在新时期的发展轨迹,对新时期话剧的研究也将有所裨益。

① 董健《从〈小院〉到〈小井〉——从两部剧作看剧坛新人李龙云的成长》,《南京大学学报》(哲学社会科学版)1981年第4期。

② 同上。

鉴于目前学术界研究李龙云的现状,本文把研究重点放在李龙云艺术个性的拓展上。艺术个性“通常是指作家在创作中所表现出来的个人的才能特征。这种个人的才能特征突出地表现在他如何从生活中找到自己的东西,并以自己特有的感受方式、思考方式和传达方式把它表达出来”^①。每一位作家都是独立的艺术存在,作家在艺术实践的过程中,只有将自己主体的审美心理结构与客观世界有机结合,并且用独特的艺术形式表达出来,才能确立自己的艺术个性,否则,就永远不能成为独具特色的存在。

一、从《小院》到《小井》:艺术个性的确立

从发表《有这样一个小院》(以下简称《小院》)开始,李龙云就已经显示了与众不同之处。至《小井胡同》,他的艺术个性进一步巩固并确立了下来。

李龙云“善于以人民的是非善恶对生活进行独到的思考和探索,善于以人民的审美眼光从扎实的生活之流中发掘出感人的戏剧冲突”^②。《小院》首先展示给我们的印象就是,李龙云是一个平民作家,这种创作心态,不但决定着他作品的基本风貌,而且使得他的作品有着浓郁的生活气息。

《小院》充分展现了他对政治生活的独特理解和感受,以陈、郑两家的生活遭遇为线索,反映了“天安门事件”的前前后后,把平常百姓的命运与国家民族的危难紧密地联结在了一起。

如果说《小院》在艺术表现上还有些稚嫩痕迹的话,到了《小井胡同》中,他的这种艺术个性进一步巩固并确立了下来。无论是人物的刻画、场面的营造还是情节的设置安排,都彰显着作家艺术个性的鲜明色彩。

李龙云自己认为,作家艺术个性的确立“不是指作家以自传体人物出现在作品中,而是指作家自己长期自觉训练所形成的方法论融入人的气质,指作家特有的情感渗透在笔下的形象里”^③。李龙云并不认为“自传体人物”在作品中的出现是一个作家成熟的标志,他把作家艺术个性的确立更多地建立在作家的“内化”能力上,进而言之,这种“内化”能力主要体现在作家“特有的情感”和“独特方法论”方面。由此反观李龙云在《小井胡同》中的艺术表现方法,恰好印证了这一点。

第一,李龙云对平民百姓、劳动人民充满着热爱。童年大杂院里的生活以及北大荒近十年的知青生涯,为他的戏剧创作奠定了坚实的生活基础,也决定了他独特的思考方式和感受方式,使他始终站在人民的立场看待问题,始终以平民的审美眼光对生

① 王元骧《文学原理》,浙江教育出版社1989年版,第210页。

② 董健《从〈小院〉到〈小井〉——从两部剧作看剧坛新人李龙云的成长》,《南京大学学报》(哲学社会科学版)1981年第4期。

③ 李龙云《学习·思索·追求——习剧15年漫笔》,《荒原与人——李龙云剧作选》,中国社会科学出版社1993年版,第451页。

活进行独特的思考。

李龙云出生在北京南城一个破败贫穷的小胡同里,这里住着大多数像小井胡同里的居民一样贫穷朴实然而闪耀着人性光辉的普通居民,“老街坊们那时而欣喜时而苦涩的经历,为我编织了一个美好而又发人深省的摇篮。这只摇篮在我幼年的心灵里涂抹上了第一层底色。”^①

第二,在“独特方法论”方面,李龙云建立了自己独特的传达方式,即始终从平凡的生活中去表现普通民众的人情美和人性美。《小井》中的故事都取材于普通市民琐碎的生活,然而透过这些普通的生活却折射出了劳动人民勤劳善良与互帮互助的美德。

(一) 戏剧冲突的设置

从整体上来说,《小院》和《小井》戏剧冲突的设置主要是围绕人物与人物之间、人物与环境之间的外在矛盾。《小院》里陈、郑两家的悲剧命运都是由文化大革命和“四人帮”一手造成的,吴煜姗的户口问题始终不能解决,陈玉秀被“四人帮”在监狱里关了整整十年,杜长啸的妻子被逼跳楼自杀,就连七岁的杜鹃也因为去天安门悼念周总理而被造反派打死了,好端端的两家人就这样家破人亡。《小井》中人物命运的改变也和社会环境的变迁紧密相连,戏剧冲突主要围绕人物外在的言行冲突以及与当时社会环境的冲突进行。

并且,李龙云“能从自己独特的生活感受出发,找到一种最符合人物性格和生活逻辑的冲突方式,有血有肉地写出人民的反抗性和斗争精神,赋予人物心灵的美以决不流俗、决不落套的表现形式”^②。

(二) 人物性格的刻画

《小院》和《小井》为我们塑造了一系列栩栩如生的人物形象,但在《小院》中,人物性格基本上是单一的,作者没有过多地深入人物性格的复杂性与深刻性,人物形象的刻画有很多不足,有时不免成为政治的符号;到了《小井》中,李龙云已经开始注意人物形象的性格化,刚硬正直的滕奶奶、幽默风趣的刘家祥、侠肝义胆的水三儿、胆小怕事的吴七、精明世故又不乏正义感的石掌柜、天真无邪的小六九等,每一个人物形象都有着鲜明独特的个性。

(三) 艺术手法的运用

在上述两部剧作中,李龙云采用的是典型的现实主义手法,再现“典型环境中的典型人物”。《小井胡同》通过对1949年前、“大跃进”、“文化大革命”时期、“文革”结束前、十一届三中全会后五个历史时期小井人民生活命运的展现,为我们展示了近三十年北京

① 李龙云《给“小井”人民鞠躬》,《小井胡同》,北京十月文艺出版社1987年版,第339—340页。

② 董健《从〈小院〉到〈小井〉——从两部剧作看剧坛新人李龙云的成长》,《南京大学学报》(哲学社会科学版)1981年第4期。

普通居民生活变迁的历史,从中折射出了社会历史的变迁,吸引读者与剧中人物的命运产生共鸣,与剧中的人物同喜同悲。

“鲜明的创作个性是艺术家在社会实践尤其是创作实践中,对主体与客体、内容与形式以及主体审美心理结构的整合与调协,只有将这些因素有机地融会在一起,并通过独特的方式表现出来,才能真正产生自己的创作个性。”^①这部剧作确立了李龙云作品的“底色”,那就是他的作品始终站在人民的立场看待问题,反映劳动人民的勤劳善良与朴实,从平凡的生活中挖掘与表现劳动人民的人情美和人性美。这些艺术个性贯穿于李龙云戏剧创作的始终,并且得以不断丰富。

二、从《荒原与人》到《叫我一声哥》:艺术个性的丰富与发展

在《荒原与人》和《叫我一声哥》中,李龙云继承了《小井胡同》中所确立的“底色”,原有艺术个性在这两部作品中继续得到了体现,作品依然以平凡的人物作为故事的主人公,以平凡人的立场感受和思考,从平凡的生活中挖掘故事源泉,字里行间渗透着作者对笔下人物无尽的热爱。

这一创作阶段李龙云艺术个性的丰富与发展,一方面与当时整个戏剧大环境密不可分,但是深层次原因,也即起关键作用的是李龙云自觉的艺术追求。奥尼尔是李龙云最敬佩的剧作家,他也一直在自觉地从奥尼尔的剧作中汲取营养。“奥尼尔的人生与剧作,至少在我这里是一部剧作家的百科全书;是我思想与勇气的一座宝库;是有可能出现的人生歧途的警钟……”^②李龙云这两部剧作不管是在主题还是在艺术表现上都明显受到奥尼尔的影响,剧中所运用的众多现代主义的表现方法,比如内心独白、象征主义、表现主义、意识流等,也都是李龙云自觉向奥尼尔等西方现代派作家学习的结果。

同时,我们更应该看到,作家艺术个性的拓展,最重要的,是戏剧表现现实、表现人的需要。当戏剧需要深入人的心灵世界去描写人与其自身的斗争时,传统现实主义肯定要打破。也只有这样,这种“需要”才可能为作家艺术个性的拓展提供源源不断的原动力。无疑,对于李龙云来说,奥尼尔恰好适应了他的这种“需要”。

(一) 戏剧冲突的丰富:人与自身的搏斗造成的悲剧

马兆新、细草、李天甜、于大个子、李长河、小骡……剧中的每一个人物与其说是在和命运斗争,倒不如说他们每个人都在与自我斗争,他们的敌人不是环境,不是命运,更不是对方,而是他们自己。剧中每一个人物都能引起我们强烈的共鸣,会让我们感叹命运的无常与不可捉摸,让我们深切体味到人性的矛盾与脆弱。这是李龙云自己深

① 陈宪年《创作个性论》,安徽教育出版社1997年版,第14页。

② 李龙云《杂感二十三题》,《戏剧文学》2000年第12期。

切的人生体验,他在剧中借细草之口痛惜地说道:“有人说,世界上最残酷的搏斗总是在男人和女人之间发生的。不是的,世界上最残酷的搏斗是人自身,是人跟人自己。”

因此,李龙云的剧作中透露出以“悲”为主色调的审美取向。这种“悲”,并非简单地展示生活的悲苦,人物命运的悲惨,而是直逼内心、拷问灵魂的人性探索之“悲”。

(二) 性格刻画的丰富:对人性的终极探索和哲理思考

在人物性格的刻画方面,李龙云由“扁平人物”的塑造方法到逐渐有意识地采用“圆整人物”的塑造方法,由着重刻画人物的外在性格到深入人物的内心世界,对生命和人性进行哲理思考。

在《荒原与人》中,李龙云刻画了一群知识青年的形象,如马兆新、细草、李天甜、苏家琪等,描写了他们的生活遭际。着重表现的是对人类命运和人性的哲理思考,它揭示了人性失去平衡后人性的扭曲给人的心灵以及他人造成的戕害。“人性是一种狂热的力量。过分压抑或放纵都可以迫使它以十分可怕的形式爆发出来。”^①在那个特殊的年代,人们固有的信仰一下子被打破,人性也失去了平衡,这就出现了所谓精神上的“荒原”。这部剧作就表现了人类永恒的失落感。

(三) 艺术手法的丰富:现实主义和现代主义的结合

为了表达新内容,李龙云在努力寻求着新的表现形式。他积极学习西方现代派的艺术手法,大量运用象征、梦幻、意识流、内心独白、旁白等,从中可以看出作者强烈的探索意图。他曾经说过:“一个作家,当他……感到既有的形式已经不足以胜任的时候,他就必然要打破自己的‘舞台’……去寻找一种别样的更为合适的表现形式。这种寻找,可以面向东方,可以面向西方,也可以东顾西盼。”^②象征主义戏剧一般强调表现作者的幻想和直觉,注重人物的主观性和内向性,拒绝客观、真实地描写现实世界,并且经常采用象征、暗示、隐喻等表现手法。而表现主义戏剧则常常采用内心独白、幻象和梦境的具象化等主观表现方式来表达人物的潜意识,并且往往带有神秘的宗教因素。象征主义和表现主义的这种强烈的主观性、象征性、隐喻性以及梦幻、宗教色彩正好适应了作者表达的需要。

三、《天朝上邦》三部曲:艺术发展的新阶段

《剧本》2007年第2期用了整本篇幅刊登了李龙云的新作《天朝上邦》三部曲——《家事》、《国事》、《天下事》,这是李龙云艺术探索的新成果。剧作家把笔墨集中到老舍出生的1900年左右,描绘了八国联军侵华前后北京普通市民的生活遭际,刻画了像多

① 李龙云《人·大自然·命运·戏剧文学——〈荒原与人〉创作余墨》,《剧本》1988年第1期。

② 李龙云《戏剧文学断想》,《荒原与人——李龙云剧作选》,中国社会科学出版社1993年版,第319页。

甫和小博胜之等众多栩栩如生的人物形象,为我们展示了一个民族的群像。

《天朝上邦》是依托李龙云剧本《正红旗下》创作的,《正红旗下》原是老舍未完成的自传体小说,剧本《正红旗下》正是为了纪念老舍诞辰一百周年而作。正如李龙云在《〈正红旗下〉创作余墨》中所说:“我既想写出底层人的灵魂在苦难中的美好与善良;同时,我又希望:在我的笔下那些视自尊为生命的人——包括老舍,在苦难中的生活充满一片诗情……我甚至想借此表述我对作家这一职业的理解。”^①

与话剧《正红旗下》相比,《天朝上邦》三部曲故事情节更加生动,人物形象更加栩栩如生,丰满活泼。作者更着力于对中国民族性格的刻画与揭示,“我一直想找个机会酣畅淋漓地表现我对那个时代,那些人物命运的理解;我一直想借用那片土壤写一写中国人血液里的一些东西。”^②

(一) 悲喜融合的表现方法:独特视角批判国民性

在这两部剧作中,作者采用了悲喜结合的方法,描绘了底层人在生活中的诗情画意,展现了他们的可笑与可悲,“写出了中国人血液里的一点东西”,对他们是既有欣赏与同情的成分,又有无奈与担忧的色彩,深刻揭示出了我们的国民性,真情刻画出了我们的民族性格。

他批判了国民的愚昧麻木,只知吃喝玩乐,批判了孔孟之道卫道士的迂腐落后,批判了当权者的无知而又盲目自大,批判了国民的庸俗虚伪,批判了一部分文人的自命清高、不问世事。在批判国民性的同时李龙云也充分注意到了这种国民性所赖以依存的文化生态。然而,如果仅仅着眼于此,那么李龙云与其他批判国民性的作家就没有什么太大的不同了,这部剧作的独特之处在于:作者在对国民的劣根性进行批判的同时,对他们也是不无同情的。

李龙云采用这种表现方法的根本原因在于他对自己笔下的人物一贯的热爱,但他毕竟又站在历史的高度对国民性给予批判,他看到了这些人物身上的弱点,懂得国民劣根性的根源,正是这些劣根性阻碍了民族前进的步伐,使民族在近代饱受列强的欺凌,作者对此感到深深痛心与惋惜。知识分子强烈的使命感又使得他狠下心肠,把自己所热爱的人物的迂腐可笑淋漓尽致地暴露出来,让人感觉可爱又可悲。无疑,在这里,反思意义显然要远远大于其批判意义。

(二) 感性体验与理性思考的融合

从总体上来说,《正红旗下》和《天朝上邦》还是以写实、感性体验为主的戏剧;同时,作者吸收了布莱希特的“史诗剧”与“陌生化”理论的一些手法,让读者在感性体验的同时又能产生许多理性思考,使得写实与写意、感性体验与理性思考较好地融合在

① 李龙云《〈正红旗下〉创作余墨》,《剧本》2001年第10期。

② 李龙云《〈天朝上邦〉写作的前前后后》,《剧本》2007年第2期。

一起。

在《小井胡同》中,作者采用的是典型的写实方法,注重的是再现现实生活,强调的是读者和观众的感性体验;而《荒原与人》中,作者则主要采用了表现的手法,希望引起读者和观众的理性思考,但由于过分注重间离的效果导致感性体验不足。谭霈生曾经指出,“在艺术创作中,剧作家感性体验的深度与理性思考的力度,应该求得审美意义上的平衡与和谐。李龙云兼备二者,但是,创作过程的复杂性在于:当主体过于执著地表现理性思考的内容时,往往会有意或无意地损伤感性体验的实际丰富性。”^①因此,在《正红旗下》和《天朝上邦》中,李龙云充分吸收了这两者的长处,把写实与写意、再现与表现结合起来,在再现与表现交融中深入批判国民性。

写实与写意、再现与表现的融合也使得这两部剧作产生了特殊的艺术效果。一方面,写实的手法可以使读者充分地融入剧情当中,“与哭者同哭,与笑者同笑”,让他们随着剧中的人物一同行动,一同思考;另一方面,布莱希特的“陌生化”表演方法则起到了间离效果和教育作用,令观众“笑哭者”,“哭笑者”。如果仅仅是感性体验,两剧就与一般的历史剧没什么区别;单纯的理性思考又难免晦涩难懂,不太符合中国人的审美习惯。两者的结合使得剧本升华到了史诗的高度,也使得李龙云的戏剧创作走向一个新的阶段。

四、新时期话剧坐标轴上的李龙云

(一) 艺术个性的拓展在李龙云剧作中的表现

1. 生活源泉滋养创作之根

李龙云在生活上的不断发现使得他的作品在题材、主题上得以不断丰富,这也是李龙云艺术个性拓展的最重要的意义。不管是《荒原与人》、《叫我一声哥》、《万家灯火》还是《天朝上邦》,题材领域都呈现出不断向纵深领域扩展的倾向。他戏剧创作的表现主题大致经历了三个发展阶段:

首先,是对劳动人民人情美与人性美的热情讴歌。这主要体现在作者二十世纪八十年代初的两部作品《小院》和《小井》中。

其次,《荒原与人》、《叫我一声哥》这两部剧作使得李龙云的作品上升到哲理性以及人类共同性的高度,写出了人类摆脱命运控制的顽强与悲壮以及失去归属后的痛苦和无奈。

二十世纪末以来,李龙云的作品开始转向对传统文化的眷恋反思以及对国民性的挖掘与批判。《正红旗下》、《天朝上邦》以及《万家灯火》用生动活泼的语言再现了八国联军侵华时期以及二十世纪九十年代两个阶段的世态万象,对民族性格的刻画入木三分,真正描绘出了“中国人血液里的一点东西”。这是对前两个阶段主题思想的螺旋形

^① 谭霈生《简评李龙云的剧本〈荒原与人〉》,《戏剧》1993年第3期。

的升华总结。反映在表现方法上,是写实与写意、再现与表现的融合;反映在主题上,是形象性与哲理性的结合。两者的结合使李龙云的剧作上升到了一个新的高度。

2. 形象塑造充实创作之干

“新时期戏剧的发展过程,也是人的解放、回归、发现与再塑的过程,它的深入与对人、人性的理解与认识是同步的。”^①出于表现生活、表现人的需要,李龙云笔下的人物形象显然比之前要更加丰富,他对人物形象的刻画更加丰富细腻;反过来说,人物形象的构筑也推动着李龙云剧作的进一步拓展和丰富。

第一,从政治衡量标准到逐渐摆脱了是非评价与道德说教,越来越突出对“人性”本身的刻画与描写。

第二,与摆脱政治衡量标准相对应的是,人物性格由单一走向丰富,由“扁平”趋向“圆整”。

第三,在人物刻画更加丰满的同时,由写外部活动越来越深入人物的内心世界。《小院》与《小井》基本上只是描写人物的外部活动,反映的也仅仅是人物外部活动的冲突。到了《荒原与人》,作家把描写的重点全部放在人物的内心世界,外部活动只是人物的依托。《正红旗下》和《天朝上邦》表面上写的是1900年前后发生的历史事件,而作者想要表现的却是我们民族的生存状态和民族心理,行动不过是人物心理的外在反应。

3. 表现方法丰富创作之枝

题材主题的拓展以及人物形象塑造的丰富自然要求用更加丰富多彩的表现方法来展现。通过对李龙云创作经历的梳理,我们可以发现李龙云创作的艺术表现方法,不管是人物形象的刻画塑造还是场面情节的安排设置都在不断地丰富完善。

第一,从单纯的现实主义到现实主义与现代主义的结合。在《小院》和《小井》中,李龙云运用的是单一的现实主义的写实方法,再现了大杂院里的市井风情;从《荒原与人》开始,作者可以说是有意识地采用一些现代派的方法和技巧,运用了大量的象征主义、表现主义、意识流的手法,这当然与当时整个民族对国外先进理论的引进以及作者主动学习国外现代派的理论和方法是分不开的,但更重要的是作者从表现对象出发,为所要表现的内容积极寻求更完美的表现方式。然而,由于作者擅长的是现实主义的表现方法,对这种现代派的手法也只是摸着石头过河,因此作品在给人以强烈震撼的同时,也留下了一丝模糊与晦涩的遗憾;到了《正红旗下》、《叫我一声哥》等几部剧作,特别是《天朝上邦》中,作者充分发挥自己的长项,采用以现实主义为主的创作方法,带给人以充分的感性体验。同时,李龙云又积极吸收了表现主义、象征主义以及布莱希特的史诗剧等现代派的手法以弥补现实主义创作方法的一些不足,艺术个性得以不断地丰富、拓展。

^① 刘祯《新时期戏剧人物创造论》,《中国新时期戏剧研究资料(甲种)》,山东文艺出版社2006年版,第107页。

第二,积极采用现代化的灯光音响设备。《小院》和《小井》基本上是以人物的对白为主要表现手段,但到了《荒原与人》中,那象征着落马湖王国皇权的蛮横骄纵的钟声,那时而忧伤时而深沉的小号演奏声以及那带有荒原野蛮色彩的大鼓敲击声,既烘托出了故事的氛围,又在整部剧作里有重要的象征作用,达到了人物对白所难以企及的效果。在《正红旗下》与《天朝上邦》中作者借用灯光把舞台分成了两个甚至三个表演区,让不同空间的人物同时表演,巧妙地拓展了舞台的表现空间。剧中那隆隆的枪炮声时隐时现,有助于再现当时的时代环境,加深了读者的感性体验。特别是朗月大师去世的那场戏,钟鼓声以及暗示朗月大师死亡的红色灯光使得故事更加惊心动魄。

但李龙云坚守的信条是形式永远为内容服务,“凡是一天到晚闹技巧的,就是艺术工匠而不是艺术家。艺术是目的,技巧是手段:老是只注意手段的人,必然会忘了他的目的。”^①不管他采用现实主义还是现代派的手法,他始终是出于服务主题的需要。正因为如此,他的创作水平才得以不断提高,艺术个性才得以不断地丰富发展。

(二) 李龙云在新时期话剧中的坐标位置

1. 新时期话剧坐标轴上的李龙云

董健教授早在二十世纪八十年代就已指出,李龙云“是我国历史新时期在文艺上的产儿,新时期的命运决定了他的命运”^②。本文通过梳理李龙云的戏剧创作脉络,剖析他与新时期话剧创作的关系,确立他在新时期话剧坐标上应有的地位。同时,笔者认为这段时期的坐标轴是李龙云参与创建的坐标轴,上面有李龙云鲜明的色彩与个性。

二十世纪八十年代,李龙云从《小院》到《小井》再到《荒原与人》所走过的历程,代表了那个年代中国剧作家美学追求的整体走向。“文革”刚刚结束,李龙云就创作出了《有这样一个小院》这部反映“天安门事件”的剧作,它揭示了“天安门事件”爆发的原因及其伟大意义,从而反映了“四人帮”的倒行逆施及危害人民的罪行。“天安门事件”“曾被‘四人帮’定性为反革命事件,从而成为一块不能触及的题材禁区。宗福先的《于无声处》(1978)和李龙云的《有这样一个小院》(1979)成为率先打破禁区的先锋”。^③

《小井胡同》创作于二十世纪八十年代初期,它可以代表当时现实主义话剧所达到的新的思想和艺术水准。剧作不再单纯从政治出发,而更多地注意生活本身的真实,具有深厚的历史感;在人物塑造上也更加注意人物性格的复杂性,人物性格更加鲜明生动,而不再只是政治的符号。

1987年,李龙云创作出了《荒原与人》这部在他艺术生涯中具有里程碑意义的作品。它“不仅是李龙云本人创作路程上的一次突进,也标志着中国新时期戏剧创作已

① 傅雷《傅雷家书》,生活·读书·新知三联书店1984年版,第47页。

② 董健《从〈小院〉到〈小井〉——从两部剧作看剧坛新人李龙云的成长》,《南京大学学报》(哲学社会科学版)1981年第4期。

③ 田本相《新时期戏剧述论》,文化艺术出版社1996年版,第167页。

经达到的里程”^①。作者所要表现的是一个哲理化的主题,因此这部剧作吸收了许多现代主义的创作方法,戏剧结构趋向散文化,人物的活动不再以外部动作为依托,而是把内心活动外化,人物的内心世界直接展露于舞台上。此外,作者还大胆地运用了象征、意识流、内心独白等现代派的剧作技巧。这部剧作一方面是对当时戏剧创作的大胆突破,另一方面又是顺应当时探索剧的潮流,但艺术手法比探索戏剧更加娴熟,思想内容也远远比最初的探索话剧深刻,其过分追求哲理化的思考所带来的理解上的困难在当时也很有代表意义。

二十世纪九十年代之后,探索戏剧逐渐消歇,出现了现实主义的回潮,比如沈虹光的《同船过渡》、姚远的《商鞅》、杨利民的《地质师》等,而李龙云从二十世纪末的《正红旗旗下》到最近发表的《天朝上邦》,始终坚持现实主义的创作方法。但这些剧作已经突破了传统现实主义创作方法的窠臼,更加注意表现人的内在心理,同时吸收了现代主义的创作手法,自觉运用了现代化的灯光音响设备作为演出的辅助。

李龙云所创作出的一系列剧作也完整地勾勒出了现实主义话剧在中国新时期的复兴、重建及进一步拓展的轨迹。“文革”结束之后确实涌现出了许多有才华的剧作家,如宗福先、马中骏、郝国忱、李杰、刘树纲、魏敏、刘锦云、高行健等等。正是这些剧作家创作出的大量剧作,丰富了新时期的剧坛,使得二十世纪八十年代成为中国话剧史上的又一个黄金时期。在这些剧作家中,始终坚持话剧创作的也不少,但很少能像李龙云这样,艺术个性随着时代的发展不断地丰富完善。话剧行业不景气,很多剧作家被迫转行,这当然是其中一个重要原因,此外,有些剧作家随着商品经济的浪潮随波逐流,把经济利益作为自己的一个重要目标,一切向钱看,有些依附于政治,单纯成为政治的传声筒,艺术上的追求不再是其主要目标。在这种情况下,李龙云在自己的戏剧创作中不断探索,使得自己的作品随着时代的变化发展而不断丰富完善,就更加显得难能可贵。

2. 李龙云的戏剧创作丰富了新时期戏剧艺术的长廊

首先,从李龙云的剧作主题的发展脉络来看,它们体现着剧作家对真善美的思考与追求。“任何一部作品,都包含着艺术家对生活的评判。这是作品内涵的基准所在。”^②余秋雨认为这种评判包括道德是非的评判、社会必然性的评判、人生价值的评判三个层面。像《小院》和《小井》这样的剧作表达的是作者对劳动人民人情美和善良品行的热情讴歌,属于道德是非的评判;而《小井胡同》叙述的历史前后跨越四十年,以一条胡同的变迁来折射我们民族发展的曲折历程,又带有对社会必然性的评判;《正红旗旗下》和《天朝上邦》既带有社会必然性的评判,又有对人生价值的评判;《荒原与人》与《叫我一声哥》主要是对人生价值的评判。我们甚至可以说,这三种评判很多时候是同时贯穿于每一部剧作当中的。“道德是非评判主要追求善,社会必然性评判主要追求

① 谭霈生《简评李龙云的剧本〈荒原与人〉》,《戏剧》1993年第3期。

② 余秋雨《现代戏剧的内涵与外观》,《戏剧论丛》1986年第4期。

真,人生价值评判则是追求着一种根本意义上的美。”^①因此,这些剧作无不反映了作者对人间真善美的追求与思索。

其次,李龙云的作品从总体上可以分为北京普通市民与知识青年两个人物形象系列,为我们提供了两个独具特色的人物形象谱系。这主要与他的生活经历以及独到的生活发现有关。

他笔下的人物形象已经可以构成一幅北京市民的历史演进图,这些人物形象刻画得生动活泼,栩栩如生,丰富了新时期戏剧人物的画廊。对知识青年的刻画,李龙云也不同于那些伤痕题材或是反思题材的剧作,把人物的悲剧归结为当时的政治环境,他的剧作更多的是对人性的描写与揭示。最典型的是《荒原与人》里马兆新和李天甜这两个人物形象。作者不是把他们的悲剧命运归结为当时的社会环境,而是把它归结为性格的缺陷,写的是人性失去平衡之后自我的追求,并把这种追求上升到了哲理的高度。其对知青的刻画也成为新时期戏剧人物长廊的一道独特的风景线。

第三,出于表现生活、表现人物的需要,李龙云戏剧创作的表现手法也在不断丰富,从而丰富了新时期戏剧创作的艺术手法。《小井》通过一个大杂院里普通市民的生活变迁反映出我国从解放前夕到粉碎“四人帮”之后三十多年的兴衰史,结构纵横交错。从横剖面说,这部剧作写了五家人家,四五十个人物,并且这些人物在纷纭复杂的社会关系中互相联系着,纠缠着;从纵剖面说,它反映了新中国成立前夕、大跃进年代、“文革”初期、“四人帮”垮台之夕和十一届三中全会以后五个各不相同的时期,^②“结构谨严而挥洒自如,纵横交错而一丝不乱,形成一幅历史的风俗长卷!这种结构,是中国现代戏剧史上罕见之作。”^③《荒原与人》中大量的内心独白、对诗意风格的追求以及象征、表现主义方法的运用,形式与内容都给人耳目一新之感。《万家灯火》原本是一部奉命之作,尽管其中有着强烈的主旋律的痕迹,但其丰富多彩的人物形象表明了主旋律戏剧也是可以取得一定的艺术成就的,关键是看作家的创作心态如何。如果甘于成为政治的传声筒和意识形态的奴隶,那么创作出来的必然是一部平庸之作。笔者认为这部剧作至少为我们提供了这样一种范例:在这个舆论已经被意识形态监控和掌握的时代,剧作家如何创作出富于人民性的作品。

① 余秋雨《现代戏剧的内涵与外观》,《戏剧论丛》1986年第4期。

② 参见陈白尘《重读〈小井胡同〉》,《钟山》1984年第2期。

③ 同上。

稿 约

《南大戏剧论丛》为南京大学戏剧影视研究所集刊,也是中文社会科学引文索引(CSSCI)来源集刊,每年一辑,力求反映当前国内戏剧研究动态、前沿理论问题、古今中外重要戏剧现象和问题,成为国内戏剧研究的重要理论平台。竭诚欢迎国内外专家、学者不吝赐稿!

一、来稿以 10000 字左右为宜,优秀稿件不受此限。

二、来稿行文格式请采用一般论文通行格式,引文、注释请采用页下脚注,每页各自编号,序号①、②、③……

三、来稿一经采用,将奉上稿酬及样刊。对高质量稿件,优稿优酬。

四、来稿务请寄送打印文本,收到用稿通知后再提供电子文本,请作者注明详细通讯地址、邮政编码、工作单位、联系电话、电子信箱等信息。

五、来稿六个月内未收到用稿通知,请自行处理,恕不退还稿件,也不奉告评审意见,敬请海涵。

六、来稿请寄:南京大学文学院《南大戏剧论丛》编辑部,电话:025 - 83593393, E-mail: njudrama@163. com。